R [Be - Giornale]

UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY
SHL
WITHDRAWN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/giornale-storico-della-letteratura-italiana_1960_137

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

VOLUME CXXXVII
1960

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI - N. SAPEGNO - A. SCHIAFFINI
G. VIDOSSI

VOLUME CXXXVII

SHL
WITHDRAWN

1960
CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

PROPRIETÀ LETTERARIA

STABILIMENTO GRAFICO MODERNO - TORINO - 1960

EDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO 4° PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE

ol. CXXXVII ANNO LXXVII Fasc. 417
1° Trimestre 1960

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI - N. SAPEGNO - A. SCHIAFFINI
G. VIDOSSI

SHL
WITHDRAWN

1960
CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

SOMMARIO

CARLO DIONISOTTI, *Per la data dei «Cinque Canti»* . . . . . *Pag.* 1
ROBERTO TISSONI, *Saggio di commento stilistico al «Candelaio» — Dedicatoria alla Signora Morgana* . . . . . » 31

VARIETÀ

FURIO FELCINI, *Premesse a una rilettura del Pascoli* . . . . . » 41

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Studi tasseschi*: VARII AUTORI, *Torquato Tasso*; — T. TASSO, *Tutte le poesie*, a cura di Lanfranco Caretti, Vol. I *La Gerusalemme liberata*; — FREDI CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*; — T. TASSO, *La Gerusalemme liberata*, comm. di Fr. Chiappelli; — ETTORE MAZZALI, *Cultura e poesia nell'opera di T. Tasso*; — GIANVITO RESTA, *Studi sulle lettere del Tasso*; — T. TASSO, *La Gerusalemme liberata*, a cura di S. Ferrari, nuova ed. riveduta da P. Papini, nuova presentaz. di E. Raimondi; — GIULIO NATALI, *Torquato Tasso*; — T. TASSO, *Dialoghi*, ediz. critica a cura di E. Raimondi; — T. TASSO, *Prose*, a cura di E. Mazzali, premessa di F. Flora . . . . . » 83

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Poeti giocosi del tempo di Dante, a cura di M. MARTI (Cesare Segre), p. 105. — *Rimatori comici del Due e Trecento*, a cura di M. VITALE (Mario Marti), p. 117. — GENNARO SASSO, *Niccolò Machiavelli. Storia del suo pensiero politico* (Vittorio De Caprariis) p. 140. — ATTILIO MOMIGLIANO, *Saggi goldoniani* a cura di VITTORE BRANCA (Ettore Bonora) p. 145. — *Riformatori lombardi piemontesi e toscani*, a cura di FRANCO VENTURI (Carlo Francovich) p. 150. — *Studi sulla letteratura dell'Ottocento, in onore di* PIETRO PAOLO TROMPEO (Emerico Giachery) p. 154.

COMUNICAZIONI e APPUNTI

La partizione originaria dell'«Orlando Innamorato» (Giulio Reichenbach) » 157

CRONACA

Stelloncini: Lettere del Muratori. — Convegno di filologia italiana. — Onoranze a E. H. Wilkins. — Corso di alta cultura della Fondazione Cini. — Onoranze a G. Vidossi . . . . . » 160

Necrologio: PIETRO PAOLO TROMPEO (Emerico Giachery), p. 163

I volumi per recensione devono essere inviati esclusivamente alla Direzione del *Giornale* presso la Casa editrice Loescher, via Vittorio Amedeo 18, Torino

Il prezzo d'abbonamento annuale (4 fascicoli) è di L. **3000** (Italia) e L. **4500** (estero).
I versamenti vanno effettuati sul C. C. P. n. 2/1368.

Registrato al N. 571 del Registro Periodici del Tribunale di Torino a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — *Direttore responsabile*: Mario Fubini.
Stampato con i tipi dello Stabilimento Grafico Moderno - Torino

PER LA DATA DEI *CINQUE CANTI*

La bella edizione che Cesare Segre ha recentemente curato delle *Opere minori dell'Ariosto* (Milano-Napoli, Ricciardi editore, 1954) invoglia a rileggere i *Cinque canti*. Tanto più che su questo cospicuo e singolare e disgraziato frammento ariostesco lo stesso Segre ha fornito, per introduzione e guida alla lettura, uno studio fondamentale (1). In esso studio è anche discussa la questione della data del frammento, e la soluzione proposta è che « i *Cinque canti* appartengono al periodo tra "lo scudo della regina Elisa" e l'ultima revisione delle *Satire*, e sono alquanto anteriori ai *Frammenti autografi* ». Nella sua edizione Segre ha poi precisato che « i *Cinque canti* come noi li conosciamo sono posteriori al 1526 ». Questa datazione conferma con argomenti nuovi quella che altri studiosi moderni avevano proposto: conferma cioè il rifiuto della vecchia tesi avanzata nel Settecento dal Barotti e convalidata nel 1879 dal Gaspary, secondo cui i *Cinque canti* sarebbero stati stesi dall'Ariosto prima della seconda edizione del *Furioso*, e più precisamente sarebbero da identificarsi con la piccola « giunta » al poema di cui è cenno in una lettera dell'Ariosto all'Equicola del 15 ottobre 1519. La differenza fra le due datazioni ha, per chi faccia la storia del *Furioso* e di Ariosto, un'importanza fondamentale. Perché è chiaro che se i *Cinque canti* sono del 1519 o giù di lì essi prendono posto nella crisi caratterizzata dalla stesura delle *Satire* e dalla incapacità, che il *Furioso* del 1521 documenta, di procedere oltre nell'invenzione romanzesca. Se invece sono posteriori al 1526, essi prendono posto in un periodo che, così per motivi biografici personali dell'Ario-

(1) In *Studi di Filologia Italiana*, XII (1954), 23-75.

sto, come per motivi, dopo la battaglia di Pavia e le *Prose* del Bembo, di storia politica e letteraria, è periodo di consolidamento e perfezionamento su di una via che non ammette più deviazioni né distrazioni né sperperi e conduce diritto al *Furioso* del 1532. Per parte mia non ho avuto mai il minimo dubbio che i *Cinque canti* si inquadrino bene nella crisi delle *Satire* e la illuminino. Né, per quanto abbia cercato, mi è riuscito mai di trovare confutata da alcuno la tesi del Barotti e del Gaspary. Sono d'accordo con Segre che i *Cinque canti* possano aver subito una revisione linguistica posteriore al 1526, che cioè l'Ariosto li abbia ripresi in mano, prima di condannarli definitivamente, quando cominciò a vagheggiare l'ampliamento definitivo del *Furioso*: non mi immagino un Ariosto che butti via più di cinquecento sue ottave senza tornarci su più di una volta, anche a distanza di anni, rileggendo e correggendo. Ma quanto alla stesura, la questione si pone diversamente. In opera incompiuta e rimasta nelle mani dell'autore fino alla morte, è ovvio che ogni termine *post quem* che vi si riconosca, faccia prova per quel singolo passo e non più (1). Ma un termine *ante quem* può essere spia sicura di un momento della composizione stessa dell'opera, anteriore

(1) Ovvio nel caso del *Furioso*, ma non, a quanto sembra, in quello dei *Cinque canti*. Vedo infatti che dal Cappelli in poi (*Lettere di L. Ariosto*, Milano, 1887, CXXI n.) gli studiosi hanno fatto gran conto per la datazione dell'opera di un ricordo della Garfagnana che si legge nell'ottava 18 del canto II, naturalmente attribuendo tale ricordo all'esperienza che di quella regione l'Ariosto ebbe quando ne fu governatore, e così ricavando per la composizione di tutta l'opera una data non anteriore al 1522. Trascuro il differimento che pure è stato fatto di questo termine *post quem* fino al 1525, col pretesto, incredibile e vero, che nel periodo del suo governatorato l'Ariosto, in altre faccende affaccendato, non potesse scrivere versi. Dato e non concesso il termine 1522, illegittima sarebbe pur sempre una conclusione cronologica relativa ai *Cinque canti* nel loro insieme, non potendo escludersi che in Garfagnana o dopo l'Ariosto correggesse o aggiungesse quel passo come sta. Ma neppure quel termine può essere concesso, perché è noto che l'Ariosto fu in Garfagnana, e poté sperimentare la malagevolezza delle strade ivi, assai prima di andarci e starci come governatore: cfr. M. Catalano, *Vita di L. Ariosto*, I, 309-10, 349-50, 538-9.

a questa o quella correzione o giunta. Discuterò per tanto quei passi soli dei *Cinque canti* in cui sembra a me che possa e debba riconoscersi un termine *ante quem* della stesura.

Nel secondo canto il poeta descrive i preparativi che Carlo Magno fa per sostenere la guerra minacciatagli in tutta Europa da una coalizione di nemici che fa capo al re dei Longobardi, Desiderio, istigato a sua volta da Gano. Veramente non risulta che Carlo sia al corrente dell'iniziativa ostile di Desiderio, come non è al corrente delle macchinazioni di Gano. Egli ha avuto notizia di ribellioni e preparativi di guerra in Germania, Danimarca, Spagna e fin nella Francia meridionale, in Aquitania. Per spiegare come mai Carlo si decidesse a mandare per prima cosa un corpo di spedizione in Italia contro Desiderio, il poeta dice (ottava LII):

> In quel tempo era in Francia il cardinale
> di Santa Maria in Portico venuto
> per Leon terzo e pel seggio papale
> contra Lombardi a domandarli aiuto;
> ché mal era tra spada e pastorale
> e con gran disvantaggio combattuto.
> L'imperator, dunque, il primier stendardo
> che fe' espedir, fu contra il Longobardo.

Segre nella sua edizione così ha annotato i primi versi di questa ottava: « pare che l'Ariosto, con ardito anacronismo, abbia indicato come messo del papa il suo contemporaneo e amico Bernardo Dovizi detto il Bibiena (v. *Sat.*, III, 181-3), che fu effettivamente cardinale di Santa Maria in Portico e fu inviato da papa Leone X come legato in Francia. L'indicazione di Leone III come papa, invece che Adriano I, è dovuta alla derivazione di questo episodio dal Pulci, *Morg.*, XXVIII, 98-100, dove il papa è Leone III, ma non si tratta più della guerra con Desiderio ». Cominciando da quest'ultimo punto, osservo che se Ariosto derivasse da Pulci, facilmente avrebbe potuto apprendere da Pulci, XXVIII, 74-81 che papa Adriano (« il famoso Adriano » dice Pulci,

XXVIII, 75, 5, e ne ripete il nome in 79, 6) e non Leone aveva mandato un'ambasceria a Carlo per chiedergli aiuto contro Desiderio, onde era seguita la prima vittoriosa spedizione di Carlo in Italia e la distruzione del dominio Longobardo. Che se anche Ariosto avesse trascurato questo passo del Pulci e fissato la sua attenzione solo su quello che immediatamente segue, il che sembra un po' strano, proprio da quel che Pulci dice della terza discesa di Carlo Magno in Italia e della coronazione imperiale l'Ariosto avrebbe potuto essere richiamato indietro, da Leone a Adriano:

> per che il sommo Pastor, non sendo ingrato,
> *recordato del suo precessor* tanto
> quanto di sè, benemerito e giusto,
> gli aggiunse al titol regio il nome agusto.

Ad ogni modo Pulci parla di «papa Leone», senza più, e Ariosto sa che si tratta di «Leon terzo». Per fatti storici così noti e importanti, un uomo di buona cultura, come Ariosto, non un cantastorie di piazza, avrà basato la sua informazione su altro che sul *Morgante*. Né si può escludere che scrivesse a memoria, perché certo non aveva bisogno di tenere accanto a sé un libro aperto per sapere che il papa aveva chiesto aiuto a Carlo Magno contro Desiderio. Dunque la memoria può anche averlo tradito e fattogli scrivere «Leon terzo» invece di Adriano, entrambi i papi essendosi a distanza di tempo rivolti per aiuto a Carlo. Questa ipotesi, di uno scambio involontario e causale, è possibile, ma non è probabile. Perché nella stessa ottava è immaginario sì, ma non è certo né involontario né casuale l'invio in Francia che l'Ariosto attribuisce a «Leon terzo» di un «cardinale di Santa Maria in Portico», così come nel 1518 Leone X aveva mandato in Francia il Bibbiena, autentico cardinale di Santa Maria in Portico. Probabile è che, messosi sulla via dell'anacronismo, l'Ariosto abbia scritto «Leon terzo» per meglio sottolineare con un richiamo all'altro, contemporaneo, papa Leone, la corrispondenza delle due

ambascerie. Siamo così ricondotti ai primi versi dell'ottava. Se nella nota di Segre quell'iniziale « pare » implica un dubbio sull'anacronismo ariostesco, bisogna subito dire che il dubbio non ha ragione d'essere. Dato e non concesso che in una qualche fonte storica l'Ariosto potesse trovare l'anacronistica notizia di un cardinale, di S. Maria in Portico per giunta, mandato in Francia ai tempi di Carlo Magno, resterebbe sempre che quel titolo cardinalizio in tutte lettere non poteva ai tempi di Ariosto essere disgiunto dalla persona del Bibbiena, non poteva cioè essere pronunciato né inteso senza riferimento al Bibbiena. A distanza di quattro e più secoli queste equivalenze hanno perduto, come è naturale, la loro forza. Ma anche oggi, chiunque faccia storia di quell'età e si sia perciò fatto, in qualche modo, contemporaneo degli uomini di quell'età, non ha certo bisogno di ricorrere ai repertori per sapere chi sia S. Giorgio o S. Croce o S. Sisto o Santi Quattro: l'identificazione è immediata, perché nell'uso corrente di allora ciascuno di quei titoli vale un nome. Figurarsi poi quando si tratta di S. Maria in Portico, d'un cardinale della statura e notorietà del Bibbiena, e nella fattispecie del maggior amico e protettore che l'Ariosto avesse nel collegio cardinalizio ai tempi di Leone X, quando poco aiuto poteva più avere a Roma dal suo lontano padrone, il cardinale Ippolito. E l'equivalenza del titolo e del nome era in questo caso così forte che essa durò a lungo dopo la morte del Bibbiena: a lungo dopo la morte stessa di Ariosto. Ancora negli appunti stesi da Virginio per una vita di suo padre si legge: « Dell'amicizia con Medici e con Santa Maria in Portico... Per il Cardinale Santa Maria in Portico ». E di appunti scheletrici e privati si tratta, in cui Virginio non aveva certo da far sfoggio di appellativi diplomaticamente appropriati: scriveva secondo gli veniva naturalmente fatto di scrivere, per Santa Maria in Portico intendendo il Bibbiena.

E per tornare alla nostra ottava, ecco quanto scrive il Fornari nella sua *Spositione* là dove passa in rassegna

le « allusioni che si veggono nell'Orlando Furioso sopra molte cose o ne' nostri o ne' più antichi tempi accadute »: « il poeta allude alle volte tanto espresso, che non vi può essere né dubbio né contraddittione veruna della allusione; come appare nel secondo de' cinque canti, che nuovamente furono mandati in luce: *In quel tempo era in Francia il cardinale*... Qui chiaramente si vede alludere al Bibbiena cardinal di Santa Maria in Portico da Leon decimo, che sotto la persona del terzo Leone adombra, in Francia mandato per ambasciatore: donde egli poi, sentendo che 'l Papa era infermo, si partì con tanta fretta, aspirando al Papato, che per la fatica del lungo e sollecito viaggio se ne morì » (1). Non importa qui rilevare l'errore del Fornari circa il ritorno dalla Francia e la morte del Bibbiena, errore che del resto si spiega benissimo. Importa che anche nel 1549 l'allusione apparisse superiore a ogni dubbio. E tale essa di fatto è, o almeno resta, finché non sia data e dimostrata una diversa interpretazione dell'ottava. Ciò premesso, quali conseguenze devono trarsi? La risposta è stata data due secoli fa dal Barotti, il quale, commentando il passo, dopo esser giunto per conto suo, senza cioè ricordare il Fornari, all'identificazione del Bibbiena, così prosegue: « Se 'l mio pensiero fosse giusto, un'altra prova ne avremmo del tempo, che l'Ariosto lavorava attorno a questo poema, cioè tra 'l 1516, dopo la prima edizione del *Furioso*, e 'l 1520, in cui tornato di Novembre dalla sua Nunziatura il Bibbiena, finì di vivere. Non mi par verisimile, che dopo la morte dell'Amico pensasse a quest'allusione » (2). Infatti non è verisimile, perché da *Satire*, VII, 98-99 risulta chiaro che l'Ariosto fu vivamente colpito dalla apparente coincidenza del ritorno del Bibbiena in Italia e della sua

(1) Cfr. *La spositione di M. Simon Fornari da Rheggio sopra l'Orlando Furioso di m. Ludovico Ariosto*, Firenze, 1549, pp. 66-7.

(2) Non avendo sottomano l'ediz. Pitteri del 1766, mi servo dell'ed. Zatta del 1773 che anche dà, coi *Cinque canti*, le dichiarazioni del Barotti.

morte prematura, e risulta anche probabile dallo stesso passo della *Satire* che l'Ariosto, vivendo in ambiente così ostile ai Medici, quali che fossero le sue personali disposizioni, credesse, come altri suoi contemporanei credettero, che il Bibbiena fosse morto di veleno. Insomma è impensabile che dopo il 1520 l'Ariosto celebrasse candidamente quella ultima e fatale legazione dell'amico « a cui meglio era esser rimaso a Torse », e celebrasse lui al colmo della vita e della fortuna, sapendolo malamente morto. E tanto potrebbe bastare. Ma per noi che naturalmente sappiamo sul Bibbiena e sulla storia politica di quegli anni un po' più di quel che potesse sapere il Barotti, la questione viene a porsi in termini anche più stringenti. Occorre anzitutto ricordare che il Bibbiena partì per la Francia nel maggio del 1518, rientrò in Italia ai primi di dicembre del 1519, e morì il 9 novembre 1520, quasi un anno dopo il suo ritorno (1). La leggenda che egli morisse di veleno, fattogli propinare da Leone X, è priva di qualsiasi fondamento storico, ed è ridicola come notizia di fatto. Ma non è ridicola né trascurabile, come indizio delle passioni e dei contrasti politici di quegli anni, di quegli uomini, un dei quali era Ariosto. È spiegabile che il comune lettore moderno non sia soverchiamente commosso apprendendo che il Bibbiena andò legato in Francia e vi restò un anno e mezzo; è spiegabile che registri il fatto e non si chieda il perché e il successo di quella legazione. Ma è chiaro che l'Ariosto ragionava e sentiva altrimenti: in tanto egli poté scrivere quei versi dei *Cinque canti* in quanto sapeva bene l'importanza grande e aveva fiducia nel successo della missione diplomatica dell'amico Bibbiena. Di quel che l'Ariosto potesse allora sapere e sperare, non è difficile rendersi conto esatto anche oggi. Nel 1518 Leone X decise di mandare a un tempo suoi legati a tutte le grandi potenze europee: Francia, Spagna, Inghilterra e Im-

(1) Per questi e altri particolari in seguito, cfr. G. L. Moncallero, *Il Cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico*, Firenze, 1953, e le fonti ivi indicate.

pero. La complessità appariscente e reale del gioco diplomatico che aveva così inizio non poteva nascondere ai contemporanei il fatto, sottolineato dall'invio in Francia del cardinale più esperto diplomaticamente e più fidato, cioè il Bibbiena, che al centro di quel gioco erano i rapporti fra la Chiesa e la Francia. Ed era naturale che così fosse, perché in quell'anno 1518 ancora, e non un anno o poco più dopo, la Francia era universalmente, e particolarmente in Italia, considerata fra le grandi potenze la più grande, e perché i rapporti fra Chiesa e Francia, fortunosamente ristabiliti da Leone X nel 1515 a Bologna, dopo la grave crisi che Giulio II aveva aperto e che lo stesso Leone aveva protratto agli inizi del suo pontificato, non si erano sviluppati senza difficoltà nel biennio 1516-1517. Quali che fossero le intenzioni personali del Bibbiena e le istruzioni da lui ricevute alla sua partenza da Roma, certo è che dopo alcuni mesi, nel dicembre del 1518, egli credette di aver raggiunto con Francesco I un pieno accordo e conseguentemente divenne il sostenitore più convinto e più influente presso Leone X di una politica filofrancese. Altri a Roma, con autorità e abilità non minore, sostenevano una politica più cauta o addirittura opposta. Leone X preferì temporeggiare. Per qualche mese, dal dicembre del 1518 innanzi, il Bibbiena riuscì ancora a tenere saldamente in pugno le fila del suo gioco diplomatico, ma il tempo e gli eventi non volgevano a suo favore, e dal giugno 1519 in poi, dopo l'elezione imperiale di Carlo V, egli si trovò a dover difendere posizioni che si indebolivano ogni giorno più. Alla fine di quell'anno il Bibbiena tornò dalla sua legazione in Francia, non vinto e tanto meno rassegnato alla sconfitta, ma certo senza alcun pegno di vittoria in mano e costretto a fronteggiare avversari la cui forza era nel frattempo di molto cresciuta.

Nel giugno del 1520 il Sanudo (XXVIII, 576) così riassumeva la situazione politica romana ritratta da Marco Minio nella relazione conclusiva della sua ambasceria: « Il Papa sta neutral tra Spagna e Franza, ma lui orator

tien pende da Spagna, perché è sta' pur messo in caxa da spagnoli, etiam assumpto al Papado. Il cardinal di Medici suo nepote, qual non è legitimo, à gran poder col papa, è homo di gran maneggio, ha grandissima autorità... Il cardinal Bibiena è apresso assai del Papa, ma questo Medici fa il tutto ». Il Minio aveva perfettamente ragione. L'alleanza della Chiesa con Francia e Venezia, sostenuta dal Bibbiena, poteva ormai essere non altro più che una alleanza difensiva, non prospettava a Leone X alcun allettante acquisto, e neppure difensivamente lo garantiva. La morte, nel novembre del 1520, tolse al Bibbiena di vedere, subito l'anno dopo, il completo fallimento della politica già da lui sostenuta; non gli tolse di vedere, nell'ultimo anno di sua vita, il crescente rischio di tale fallimento. Già di qui si intende che non la morte del Bibbiena, come proponeva il Barotti, ma l'insuccesso della sua legazione e della linea politica da lui suggerita, e insomma il declino in corte di Roma della sua autorità, a tutto favore di quella del cardinal Giulio de' Medici, deve considerarsi termine *ante quem* per la stesura dei versi che nei *Cinque canti* lo riguardano. Del resto, se si esaminano bene quei versi, il giro stesso della frase sembra indicare che l'Ariosto li scrivesse mentre il Bibbiena era ancora in Francia. Lasciamo stare che nel secondo verso la virgola potrebbe supporsi prima, anziché dopo, « venuto »; ma quand'anche si legga « In quel tempo era in Francia il cardinale di Santa Maria in Portico venuto, per Leon terzo e pel seggio papale contra Lombardi a domandarli aiuto », il tempo del verbo dà a pensare. Perché se c'è cosa che in un poema cavalleresco non costa nulla, né di tempo né di fatica, è il far muovere i personaggi da un capo all'altro del mondo, avanti e indietro. Il fatto che qui dell'ambasceria in Francia si parli, non come di cosa iniziata e conchiusa, ma come di cosa che « in quel tempo » avesse corso, legittima l'ipotesi che, scrivendo, l'Ariosto avesse in mente un cardinale di Santa Maria in Portico che era andato in Francia e che ancora vi si trovava.

Ma non è il caso di trarre conclusione alcuna prima di aver esaminato a fondo la sostanza del passo. Anzi tutto ci si deve chiedere se quel che in generale si è detto dell'importanza e del successo della legazione del Bibbiena valga per Ariosto. Anche prescindendo dai rapporti personali fra i due, Bibbiena e Ariosto, la risposta non può essere che affermativa. Poiché, come si è visto, dall'esito di quella legazione dipendeva una politica di accordo in Italia fra Leone X e Francesco I, è naturale che il corso dei negoziati fosse seguito con estrema attenzione da tutte le parti interessate. In Italia nessuno stato era in quel momento più direttamente interessato di Ferrara, perché gli Estensi erano della Francia i più fedeli alleati, e, tramite Francesco I, chiedevano e attendevano la restituzione, da parte della Chiesa, di Modena e Reggio, di una parte cioè essenziale del loro dominio; finalmente perché, dopo la guerra di Urbino, si trovavano ad essere i primi e i più esposti alla minaccia di una politica papale non controllata dalla Francia. Tanto bastava perché da Ferrara si guardasse con estrema attenzione e ansia alle trattative che in quei mesi il Bibbiena conduceva a Parigi. E infatti ai primi di ottobre il Duca Alfonso prese, o fu consigliato a prendere, la decisione non certo facile né senza rischi di recarsi a Parigi in persona. Si noti che in quel momento il cardinale Ippolito era in Ungheria : si trattava dunque di lasciare per un periodo non inferiore a due mesi lo stato nelle mani fide, ma inermi, di una donna, Lucrezia. E sia pure che la sicurezza dello stato fosse militarmente garantita dalla Francia. La posta doveva essere troppo grossa perché Alfonso, nonostante tutto, esitasse. Partì a metà novembre con 150 cavalli e precedendo con tappe forzate nell'ultimo tratto del viaggio il grosso del suo seguito, arrivò il 6 dicembre a Parigi (1). Qui dunque il duca si trovò nel momento stesso in cui le trattative giungevano al punto culminante. La lettera del Bib-

(1) Sanudo, *Diarii*, XXVI, 150, 193, 218, 275, 287.

biena in cui questi appare evidentemente e interamente preso nel gioco politico francese, è dell'8 dicembre (1). Ai primi di gennaio il Bibbiena considerava felicemente conclusa la sua missione e prevedeva imminente il suo richiamo in Italia. Anche il duca Alfonso si disponeva a partire (2). Ma il 12 gennaio, morì l'imperatore Massimiliano: la grossa questione della successione, che già nelle trattative dei mesi precedenti era stata costantemente tenuta presente e discussa nella previsione di un futuro non lontano, diventava di un tratto attuale. Leone X che già, nonostante le pressioni del Bibbiena, esitava a impegnarsi senza riserve in un'alleanza con la Francia, fu indotto dal corso degli eventi a una circospezione anche maggiore. Il Bibbiena rimase così bloccato in Francia. Alfonso d'Este non aveva motivo di prolungare oltre la sua assenza da Ferrara. Partì il 28 gennaio e a metà febbraio era di ritorno in Italia. Gioverebbe sapere meglio con quale animo e speranze e notizie Alfonso tornasse, ma fortunatamente per quel che qui importa, sappiamo l'essenziale. Dunque, non appena rientrato a Ferrara, Alfonso si affrettò a mandare a Firenze un suo gentiluomo con l'espresso incarico di visitare Lorenzo de' Medici, duca d'Urbino, gravemente malato. Mette conto rileggere le istruzioni impartite da Alfonso al suo ambasciatore. « Perché nel tempo che noi semo stato absente da Ferrara per multiplicati avisi con nostra displicenza havemo inteso che lo Illustrissimo et Excellentissimo Signor Duca d'Urbino è stato gravemente infermo et anchor non è sanato, hora che noi semo tornato de Francia volemo che voi andiate a far quello officio che faressimo noi volontieri in persona se potessimo, cioè a visitar la Excellentia sua in nome nostro. Poi che vi sarete condoluto seco del mal suo con quelle parole che sapete usar e che vi pareranno più apte a dimostrare il fraterno amor che le portamo, le direte che,

(1) Moncallero, *op. cit.*, 482-3.
(2) Sanudo, *Diarii*, XXVI, 383.

anchor noi sappiamo che sua Excellentia non possa havere bisogno di cosa alcuna de la quale non si possa proveder o de sè o per altro mezo che per il nostro, pur le recordamo che non ha persona al mondo de la qual si potesse valer con più securtà et confidentia che di noi per l'amor che portamo allei et alla felicissima casa sua et per la servitù che tenemo con la Santità de Nostro Signore; ché se Sua Excellentia desiderasse servizi d'alcuna cosa nostra o che fusse in Ferrara nel stato nostro, a noi sarà di singular piacer il poter far piacer et servitio a Sua Signoria Illustrissima; e se per caso il prefato Signor Duca, che a Dio non piaccia, si trovasse in termino che 'l visitarlo fusse male in proposito et per dargli molestia, o per consiglio de medici o perché fusse fastidio com'advien talhora a chi è infermo, perché la intentione nostra è di dar consolatione e non noia a Sua Excellentia, e' non de' fare altra instantia ma procurarse di far che per mezo de Monsignor Reverendissimo de' Medici, qual intendemo essere in Firenze, esso Illustrissimo Signor Duca sappia che vi habbiamo mandato a questo effetto, ché a noi basta che Sua Excellentia intenda questo nostro bono animo verso sé; e possendo o non possendo visitarla e fare l'ambasciata nostra, visitate omninamente il prefato Monsignor Reverendissimo per parte nostra et a Sua Signoria Reverendissima direte che essa si può promettere di quanto possiamo con quella fiducia ch'ella potria del prefato Illustrissimo Signor Duca d'Urbino; et similmente visitarete in nome nostro la Illustrissima Madama Duchessa e la Signoria de Madama Alfonsina con quelle più amorevoli parole e larghe offerte che sapete, che certo non potresti dir tanto che avanzase il buon desiderio che tenemo verso le lor signorie, a tutte le quali molto ci raccomandate » (1).

Ci guarderemo bene dal prendere alla lettera le amorose dichiarazioni di questa prosa diplomatica. Ma tenendo conto che di un'istruzione si tratta al proprio

(1) Catalano, *op. cit.*, II, 101-2 (dc. 345).

inviato, non di una comunicazione diretta all'altra parte, potremo, credo, con tutta probabilità concludere che Alfonso era rientrato dalla Francia fiducioso di poter stabilire con Leone X e coi Medici buoni rapporti. Resta a dire che il gentiluomo incaricato da Alfonso di quella missione era Ludovico Ariosto (1). Ed è noto che di lì a due mesi lo stesso Ariosto fu inviato un'altra volta a Firenze in missione, per condolersi della morte di Maddalena de la Tour d'Auvergne, duchessa d'Urbino. Al suo arrivo trovò che anche il Duca, Lorenzo de' Medici, era morto. Il destino d'un colpo solo provvedeva a tagliare l'ultimo e più stretto legame che ancora stringesse la politica di Leone X alla Francia. Anche gli scopi immediati di quella politica risultavano mutati : un principato mediceo non era più pensabile a breve scadenza, essendo mancato il principe ; gli interessi del patrimonio ecclesiastico restavano soli in gioco ; nonché pensare alla restituzione di Modena e Reggio, a Leone X conveniva ormai volgere sempre più diritta la mira alla conquista di Ferrara. Anche a questo punto lo studioso di storia letteraria non si trova a dover compiere ricerche nuove e in un terreno che non sia di sua competenza. Perché chi si affianchi ad Ariosto e guardi al corso degli eventi da Ferrara, vede dall'altra parte della barricata, a Modena e Reggio, Francesco Guicciardini. Basterebbe la *Storia*, ma oggi abbiamo, documento fondamentale, i *Carteggi* (2). Naturalmente è documento che bisogna leggere, per quel che qui importa, con occhi bene attenti, perché un colpo di mano contro Ferrara non era impresa di cui il Guicciardini e i suoi corrispondenti potessero trattare apertamente per iscritto. Chiaro il Guicciardini scrive sulla fine del 1520, nelle sue lettere del 17 ottobre a Nicola Schomberg, del 6 novembre al Giberti, del 22

(1) Per questa e per la successiva missione di Ariosto a Firenze, cfr. CATALANO, *op. cit.*, I, 500-1.

(2) Cioè, per quel che qui importa, i volumi II (1° gennaio 1517-30 dicembre 1518) e III (14 gennaio 1519-28 dicembre 1520) dei *Carteggi*, ed. Palmarocchi, Bologna, 1939-1943.

dicembre al cardinal de' Medici. Ma queste lettere dichiarano una vicenda ormai lunga di cui si può seguire il decorso per una parte nella corrispondenza con Sigismondo de' Santi, uomo di fiducia del nemico implacabile degli Estensi Alberto Pio da Carpi (1), e dall'altra nelle informazioni su Ferrara che il Guicciardini puntualmente mandava ai suoi padroni. Così già un lampo nel buio di quella trama segreta è il commento di Guicciardini in una lettera del 3 novembre 1519 alle notizie di una grave malattia del Duca Alfonso e del richiamo che si diceva imminente del cardinal Ippolito dall'Ungheria: « si stima che el cardinal sia per venire alla volta di Italia per pigliare quello governo, il che se seguirà non so quanto si sarà guadagnato ». Dove è chiaro che il guadagno certo era frattanto la malattia del Duca. La trama era segreta ma, come accade, non tanto che la vittima designata non ne avesse sentore. Ai primi di gennaio il Guicciardini apprende e debitamente riferisce che a Ferrara è stato dato l'allarme: si aspettano l'attacco e si preparano risolutamente a respingerlo. Naturalmente la lettera del Guicciardini al duca Alfonso del 18 gennaio è tutta amichevole. Ma la tensione cresceva. A fine marzo il cardinale Ippolito è di ritorno a Ferrara e la sua presenza si fa subito sentire nei preparativi militari che durante l'aprile a Ferrara si vengono facendo alacremente. E anche la sua voce si fa sentire, di uomo deciso, anche in quegli ultimi mesi che gli rimanevano di vita, a battersi senza paura, come sempre *per fas et nefas* si era battuto. Il 19 aprile il Guicciardini comunicava che a Ferrara il cardinale aveva dichiarato « che sapevano che si disegnava a ogni modo di volerli offendere, ma che avevano più forza e amici che non si pensava e che chi li volesse molestare troverebbe

(1) Questa corrispondenza dimostra che parte attiva e di primo piano nella trama contro Ferrara aveva Giov. Francesco Pico, designato nella corrispondenza stessa col curioso nomignolo di Barile. Pico, e non Correggio, come dà l'editore, deve leggersi in *Carteggi*, III, 170, 178.

le cose più difficili, magnificandosi con simili parole e sempre mostrando di sospettare di forza manifesta ». A quella data il Bibbiena era ancor vivo, ma è impensabile che mentre a Ferrara gli Estensi si disponevano a vender cara la loro pelle ai Medici, l'Ariosto sprecasse le sue rime per celebrare la defunta legazione in Francia dell'amico cardinale. Certo questi non era direttamente responsabile del nuovo corso della politica di Leone X. Responsabile era Giulio de' Medici, che non per nulla è il grande assente nella tela del *Furioso*: anche del terzo *Furioso*, dico, apparso quando egli era papa e nel quale solo un passo (XXXIII, 55-6) anonimamente serba ricordo di lui e delle sue sventure. Ma quanto ai *Cinque canti*, ben si spiega che l'Ariosto scrivesse quei versi sulla legazione del Bibbiena quando alla fine del 1518 e ai primi del 1519 era parso che da quella legazione dovesse risultare un felice accordo fra la Chiesa e la Francia e gli Estensi, ed egli stesso Ariosto s'era trovato, come s'è visto, a servire il suo signore, reduce da Parigi, in un'azione diplomatica intesa a ristabilire amichevoli rapporti fra i Medici e gli Estensi. Non si deve escludere che anche più innanzi nello stesso anno 1519, fino al ritorno in Italia del Bibbiena, l'Ariosto potesse scrivere quei versi, perché da un lato la politica di Leone X era troppo cauta e tortuosa per non lasciare anche ai meglio informati un qualche dubbio sui suoi finali sviluppi, e d'altro lato perché gli Estensi, e personalmente lo stesso Ariosto, erano troppo interessati al successo della politica sostenuta dal Bibbiena per non illudersi fino all'ultimo. Ma subito dopo il ritorno in Italia del Bibbiena, a cominciare dal gennaio 1520 nessuna illusione a Ferrara era più possibile sui risultati di quella legazione. Ritengo che questo sia l'estremo termine *ante quem* del passo dei *Cinque canti*, in base agli elementi fin qui considerati. Ma la probabilità che ho detto di una data anteriore, ristretta fra gli ultimi del 1518 e i primi mesi del 1519, trova conferma in altri elementi che anche bisogna considerare.

L'ottava LII, della quale sola ci siamo occupati fin qui, si chiude, dunque, coi seguenti versi :

> L'imperator, dunque, il primier stendardo
> che fe' espedir, fu contra il Longobardo.

L'ottava LIV comincia così :

> Mandò il nipote Orlando, e mandò fanti
> seco, a cavallo e una gran schiera d'archi.

Come si vede, le due ottave, giustapposte, si saldano perfettamente ; e si può anche pensare che nel primo getto l'Ariosto così le scrivesse. Comunque sia, egli ha invece frapposto la seguente ottava LIII :

> Era Carlo amator sì della Chiesa,
> sì d'essa protettor e di sue cose,
> che sempre l'augumento e la difesa,
> sempre l'util di quella al suo prepose :
> però, dopo molt'altre, questa impresa
> nome di Cristianissimo gli pose,
> e dal santo Pastor meritamente
> sacrato imperador fu di Ponente.

In questa ottava che introduce una riflessione storico-politica non richiesta dal racconto (e evidentemente ripresa dai versi 5-6 dell'ottava precedente, dove « spada e pastorale », derivando da *Purg.*, XVI, 109-10, già richiamavano ad altro stile e linguaggio che quello, normale, del poema cavalleresco) subito colpiscono i tre versi di chiusa. Perché questi versi, pur essendo secondo il loro significato storico perfettamente convenienti a Carlo Magno, re Cristianissimo e insieme imperatore (1), letti in chiave cinquecentesca vengono a stabilire un rapporto, smentito per secoli dalla realtà di fatto, fra il titolo, proprio del re di Francia, di re Cristianissimo, e l'impero. Né da questa realtà cinquecentesca si può prescindere,

(1) Tra le fonti note a Ariosto era certamente il Platina che nella vita di Leone III (ed. Gaida, 141) riportava l'epitafio « Magni Karoli regis christianissimi Romanorumque imperatoris corpus hoc sepulchro conditum iacet ».

perché l'Ariosto non fa storia di Carlo Magno con il distacco e la curiosità dell'antiquario; è poeta impegnato quant'altri mai nelle vicende dell'età sua e fedele al suono moderno delle sue parole:

> Se Cristianissimi esser voi volete,
> e voi altri Catolici nomati,
> perché di Cristo gli uomini uccidete?
>
> (*Furioso*, XVII, 75, 1-3)

Qui è da ripetere, in modo anche più perentorio, quel che già s'è detto dei titoli cardinalizi. Per Ariosto e per chiunque altro allora, Cristianissimo e Cattolico sono parole dell'uso vivo, e Cristianissimo è il re di Francia, non l'Imperatore. Ma è noto, e già se n'è qui fatto cenno, che proprio durante la missione del Bibbiena in Francia, ancor prima che morisse l'imperatore Massimiliano, la questione della successione, che era stata pubblicamente posta, fu al centro delle trattative fra Leone X e Francesco I. Dopo la morte di Massimiliano (12 gennaio 1519), Francesco I che proprio allora aveva concluso col Bibbiena un accordo in apparenza pieno, pose la sua candidatura all'Impero. Per la prima volta, da tempo immemorabile, si dava la possibilità di un re di Francia, che fosse insieme Imperatore. Quali prospettive tale possibilità aprisse agli Estensi, fedeli alleati della Francia, è facile immaginare. E a tutto il partito francese in Italia, anche nella cerchia più vicina a Leone X. Mette conto citare quel che uno dei fedelissimi di quella cerchia, il Gheri, scriveva il 5 maggio 1519 al Bibbiena, raccontandogli le ultime ore di vita di Lorenzo de' Medici, il duca di Urbino: « Il povero signore aveva poche ore innanzi chiamatomi e domandatomi se ci era nuove di Francia, e come passavano le cose del Cristianissimo circa l'imperio. Gliele dissi più gagliarde anco di quello che erano, per dire cosa che gli piacesse. Sua felice Memoria alzò gli occhi al cielo e disse: Iddio, io ti prego che tu ci faccia tanta grazia di darci il Re di Francia

imperatore » (1). Il 28 giugno Carlo V era eletto imperatore e d'un colpo si aveva così in Europa e in Italia una situazione politica che anche, da tempo immemorabile, non si era più avuta, e immediatamente e inevitabilmente aveva inizio quel duello fra re Cristianissimo e imperatore (il nuovo Carlo, si noti) che doveva per buon tratto del Cinquecento, e certo per tutto il resto della vita di Ariosto, reggere e decidere il corso degli eventi. Se i versi dell'Ariosto che in forma di digressione non necessaria, e però certo voluta, ricordano la concorrenza in una sola persona del titolo imperiale e di quello proprio dei re di Francia, si immaginano scritti nei primi mesi del 1519, essi acquistano un significato preciso e pieno. Diventano inspiegabili se si immaginano scritti dopo l'elezione di Carlo V, e assurdi addirittura dopo le sconfitte subite dai Francesi in Italia, dopo Pavia e la prigionia di Francesco I.

Segre ha detto bene che nei *Cinque canti* « domina la scena la figura odiosamente maestosa di Gano ». Infatti, riprendendo un motivo tipico della tradizione cavalleresca, tipico e perciò sfruttato a sazietà e perciò trascurato da Boiardo, che se l'era riservato *in pectore* per la morte di Ruggero, e trascurato nel *Furioso*, l'Ariosto volle nei *Cinque canti* far prova di andare oltre qualsiasi dato la tradizione gli offrisse. Il tradimento di Gano diventa una complessa manovra strategica che contemporaneamente si sviluppa sui vari fronti della guerra dall'estremo Occidente all'Oriente. Nulla di simile si era mai letto in un poema cavalleresco. Bisogna notare che analogo carattere hanno anche le disposizioni di Carlo Magno per la guerra descritte nel secondo dei *Cinque canti*. Premeva sull'immaginazione dell'Ariosto una realtà che egli aveva sotto gli occhi : un contrasto di grandi forze politiche e militari che non era più italiano, né dell'Europa in Italia, come era stato dal

(1) Cfr. Moncallero, *op. cit.*, 489.

1494 al 1515, ma che ormai era europeo e mondiale. Naturalmente questa situazione, per quel che si intravede in trasparenza nella trama dei *Cinque canti*, non è precisabile: può essere del 1519 come di 10 anni dopo. Tutt'al più si può pensare che con l'andar del tempo l'Ariosto si adattasse al nuovo sviluppo degli eventi, e che dapprincipio reagisse più fortemente. Torniamo dunque a Gano. Nell'esecuzione del suo piano strategico, egli si riserva il colpo di mano contro Marsiglia, tenuta per Carlo da Bradamante. Gano si guarda bene dal muovere direttamente contro il suo obbiettivo, rischiando di dover assediare da terra una città di mare. Fa un lungo giro e finisce a Narbona che gli servirà di base per un attacco navale. A Narbona si imbarca con le sue truppe su quattro galee e salpa verso Marsiglia. Dice a questo proposito l'Ariosto (canto III, LXXI, 5-8; LXXII, 1-2):

> D'un corsar genoese (Oria od Adorno
> fosse, non so) quivi trovò a gran sorte
> quattro galee, con che predando gia
> il mar di Spagna e quel di Barberia.
> Gano, dato a ciascun debiti premi
> sopra i navigli i suoi pedoni parte.

Qui, dunque, non si tratta più di leggere in trasparenza o fra le righe: l'anacronismo «d'un corsar genoese (Oria od Adorno fosse, non so)» è scoperto, indiscutibile e ovviamente voluto dal poeta. Perché? Prima di rispondere, converrà premettere, benché la cosa sia chiarissima per sé, che la menzione qui di Oria e Adorno non è onorevole. Già l'alternativa fra i due nomi, quasi che l'uno valesse l'altro e fossero insomma di una razza, suona sprezzante. Anche la qualifica di corsaro, non può dirsi complimento. Si potrebbe sottilizzare che qui il corsaro genovese « predando gia il mar di Spagna e quel di Barberia »: avrà dunque esercitato il suo mestiere soprattutto a danno d'infedeli. Ma è una sottigliezza. Comunque resta il fatto che il corsaro, Oria o Adorno, è qui indotto a essere strumento, debitamente pagato (« Gano, dato a ciascun debiti premi ») del tradimento

di Gano contro Bradamante. Che a una qualunque nobile famiglia italiana del primo Cinquecento potesse piacere di guadagnarsi fama in un poema come il *Furioso*, o altro che l'Ariosto scrivesse, a questo modo e a questo prezzo, è da escludere categoricamente. E mentre, come dirò, mi spiego che l'Ariosto abbia potuto d'impeto scrivere questi versi, non posso credere che egli li avrebbe lasciati tal quali, se fosse venuto al punto di pubblicare i *Cinque canti*. La questione comunque è di intendere quando e perchè li abbia scritti. Circa il quando, si può dare senza difficoltà una risposta probabile. Lasciamo stare per un po' gli Adorno e fermiamoci prima su Oria o Doria. Appena occorre ricordare lo splendido elogio che di Andrea Doria si legge nel *Furioso*, beninteso nel *Furioso* del 1532 (XV, 30-34; cfr. anche XXVI, 51). E qui, come per un'intima palinodia, l'Ariosto insiste proprio sul fatto che « questo è quel Doria che fa dai pirati sicuro il vostro mar per tutti i lati », e proseguendo commenta: « Non fu Pompeio a par di costui degno, se ben vinse e cacciò tutti i corsari ». Per passare da questo elogio di Andrea Doria trionfatore su tutti i corsari, al ricordo spregiativo nei *Cinque canti* di un Doria corsaro assoldato dal traditore Gano, bisogna tornare indietro nel tempo un buon tratto. È vero che un rigoroso termine *ante quem* è dato solo dal 1528, perché dopo gli avvenimenti di quell'anno, dopo cioè la battaglia di Capo d'Orso vinta da Filippino Doria (cfr. *Furioso,* XXXIII, 57) e la conquista di Genova da parte di Andrea Doria, a nessuno poteva più passare per il capo di buttare lì il nome dei Doria, come lo si legge in quel verso dei *Cinque canti*. Ma è chiaro che i Doria non passarono dal nulla ai successi del 1528, e non sarebbe prudente avvicinare di troppo l'accenno ariostesco al termine *ante quem*. Già nel 1526, quando Andrea Doria fu preso a servizio dal Papa e diventò una pedina importante dell'affannoso e rischioso gioco politico e militare di quell'anno intermedio fra Pavia e il sacco di Roma, è difficile pensare che l'Ariosto potesse scrivere di lui

con spregio e noncuranza. È probabile una data più alta quando un osservatore attento e sufficientemente informato poteva ancora a distanza considerare i Doria come soldati di ventura in mare, quali in effetto erano stati per lungo tempo, senza alcuna parte di primo piano nella storia italiana e senza alcuna distinzione principesca nella loro città. Comunque sia, resta a fare i conti con gli Adorno, il ricordo dei quali nei *Cinque canti* richiede una interpretazione diversa. Perchè se dei Doria l'Ariosto poteva fino a una certa data parlare come di corsari, degli Adorno egli non poteva a nessuna data parlare così senza una voluta deformazione ostile della realtà. Per oltre un secolo, con alterna fortuna, gli Adorno e i Fregoso si erano contesi la supremazia su Genova. Le due famiglie erano universalmente note e avevano entrambe un peso nella politica italiana. Se nel ricordo spregiativo che l'Ariosto fa dei Doria si può supporre una buona dose di noncuranza, in quello che egli fa degli Adorno bisogna supporre una buona dose di ostilità. Che l'Ariosto avesse particolari ragioni di essere ostile agli Adorno, non risulta. Ma gli Adorno erano, come si è detto, i rivali dei Fregoso e con questi si sa che l'Ariosto fu in rapporti cordiali. La storia di tali rapporti è stata fatta brevemente dal Salza che rinvenne e pubblicò un'importante lettera dell'Ariosto a Ottaviano Fregoso del 27 febbraio 1516 (1). Ma il Salza che rilevò bene l'importanza della lettera, non rilevò invece che il curiosissimo passo del *Fusioso*, XLII, 20-22, in cui Ariosto risponde alle obbiezioni di Federico Fregoso circa il combattimento di Lampedusa e conclude la sua risposta con un grande elogio di Ottaviano Fregoso, « quello invitto Duce per cui la vostra patria or si riposa, lascia ogni odio, e in amor tutto s'induce », non appare nel *Furioso* del 1516, è una delle pochissime aggiunte del *Furioso* del 1521 (XXXVIII, 20-22). Se dunque è vero che, come la lettera a Ottaviano dimostra, i rap-

(1) A. Salza, *Studi su l'Ariosto*, Città di Castello, 1914, pp. 289-306

porti dell'Ariosto coi Fregoso avevano avuto inizio, a Urbino, assai prima della pubblicazione del primo *Furioso*, resta però che quei rapporti fino al 1516 non erano stati tali da ispirare alcun ricordo dei Fregoso nel poema (il ricordo di Antonio Fregoso nella rassegna finale degli amici e dei letterati naturalmente non conta, perché d'un Fregoso si tratta che pur appartenendo alla famiglia era tagliato fuori da qualunque attinenza e responsabilità politica). Come e perché non sappiamo, ma certo bisogna supporre che fra il 1516 e il 1521 altri e più stretti rapporti l'Ariosto abbia avuto con Ottaviano e Federico Fregoso, tali da ispirargli l'aggiunta nel poema di una digressione così singolare. Anche in questo caso la storia d'Italia, e di Ferrara in ispecie, viene a proposito. Come si sa, Ottaviano Fregoso era tornato a Genova e aveva preso la signoria della città, a seguito della disfatta dei Francesi in Italia nel 1512 e valendosi delle armi spagnuole. Ma dopo la rivincita dei Francesi nel 1515, con un voltafaccia sorprendente, che gli Spagnuoli non dovevano dimenticare e un giorno gli avrebbero fatto pagare caro, egli passò alla parte della Francia, addirittura accettando di governare la città a nome di Francesco I. Conseguenza di ciò fu che la politica dei Fregoso venne ad allinearsi con quella degli Estensi e i rapporti fra Ferrara e Genova si fecero più stretti, essendo comuni gli amici e i nemici. L'elogio che l'Ariosto fece di Federico e di Ottaviano Fregoso nel *Furioso* del 1521, quali che ne siano stati i particolari motivi determinanti, senza dubbio si inquadra in questa situazione politica. E ritengo che vi si inquadri anche il ricordo spregiativo e ostile nei *Cinque canti* degli Adorno, che, cacciati in esilio, naturalmente si adoperavano per ottenere la rivincita da un intervento a loro favore delle forze avverse alla Francia e avverse insieme agli Estensi e ai Fregoso. E' chiaro che ancora nel 1520 l'Ariosto credeva alla pacifica stabilità del governo in Genova di Ottaviano Fregoso e poteva conseguentemente guardare alle macchinazioni e speranze degli Adorno con una osti-

lità che non escludeva un margine di sprezzante noncuranza. Ma di lì a pochi mesi seguiva la disfatta delle armi francesi in Italia e subito su Genova piombava la vendetta del Marchese di Pescara. Fuggiasco in Francia Federico Fregoso, caduto prigioniero Ottaviano che in prigionia doveva morire, Antoniotto Adorno diventava Doge di Genova. Durò al potere, ultimo Doge perpetuo, dal maggio del 1522 fino al 1527, quando per breve tempo la città fu rioccupata dalle armi francesi. Con queste era anche Cesare Fregoso, ma la rivalità delle due famiglie aveva fatto il suo tempo. Non il Fregoso, ma Teodoro Trivulzio fu governatore francese nel 1527, e l'anno dopo la vittoria di Andrea Doria inaugurava un periodo nuovo della storia di Genova in cui né gli Adorno nè i Fregoso non avrebbero avuto più peso. Che l'Ariosto scrivesse a quel modo degli Adorno nei *Cinque canti*, quando Antoniotto Adorno era doge di Genova, e per la prigionia prima e per la morte poi (1524) di Ottaviano Fregoso non c'era più alcuna probabilità che gli amici suoi Fregoso riconquistassero il potere, mi pare si debba escludere. Franco e acerbo l'Ariosto sapeva essere a tratti, ma nei limiti di una prudente e raffinata esperienza cortigiana. Che egli si permettesse di insolentire, sia pure indirettamente, un contemporaneo capo di Stato, anche di un piccolo Stato come Genova, resta a dimostrare. Fino a contraria prova, il termine *ante quem* dell'accenno nei *Cinque canti* agli Adorno è dunque il maggio 1522, per quanto attiene alla storia propria di Genova. Ma la caduta dei Fregoso e l'avvento degli Adorno conseguono al rivolgimento generale della situazione politica italiana già verificatosi alla fine del 1521 con la sconfitta francese. Quei versi dell'Ariosto sembrano scritti con animo preoccupato sì, ma ancora fin troppo sicuro, quasi una sfida leggermente lanciata a piccoli nemici che si dan da fare ma ancora sono impotenti. La probabilità insomma è per una data che non sia troppo vicina al precipitare della crisi del 1521. E insomma siamo anche per questa via ricondotti su per

giù alla stessa data già ottenuta per il ricordo del Bibbiena nel secondo canto.

Nel canto quarto l'Ariosto ha immaginato che Ruggero ingoiato da una balena trovi nel capace ventre del mostro, in cui si cammina « un miglio o più », tre compagni di sventura, fra i quali Astolfo. I quattro vivono come in una buia prigione, ma hanno per illuminarsi olio in quantità, e per nutrirsi « buoni cibi e delicati » e vini « preciosi e fini », relitti di naufragi, e anche pane. Racconta infatti Turpino

> che sotto il gorgozulle era un molino
> che con l'acque ch'entravan per la bocca
> del mostro, il grano macinava a scosse,
> il quale, o in barcia o in caravella o in cocca
> rotta, là dentro ritrovato fosse.
> D'una fontana similmente tocca,
> ch'a ridirla le guance mi fa rosse:
> lo scrive pure, et il miracol copre
> dicendo ch'eran tutte magich'opre.
> Non l'afferm'io per certo, né lo niego:
> se pane ebbono o no, lo seppon essi.

Come si vede, l'Ariosto, senza nascondere il proposito e il calcolo, tocca il limite estremo dell'inverosimiglianza. E certo l'invenzione, ricavata da una fonte classica non ovvia, doveva far colpo anche sui lettori di un poema cavalleresco. Curioso è che abbia continuato a far colpo per più secoli, suscitando reazioni disparate, tipiche del mutar dei gusti. Nel 1776 un editore dei *Cinque canti*, il Pezzana, convinto che « le regole esigono schiavitù, e il genio non tollera freno » vedeva anche in questo episodio di Ruggero ingoiato uno dei « soliti lampi del fecondo e vivo immaginar dell'Ariosto » (1). Nel primo Ottocento Panizzi, pur disposto ad ammirare altre cose nei *Cinque canti*, non riusciva a capacitarsi che l'Ariosto maturo avesse ceduto alla tentazione di

(1) *Opere varie di L. Ariosto*, Parigi, 1776. La prefazione, dove a pp. III-VII si discorre dei *Cinque canti* è anonima, ma dal privilegio in fine al vol. III risulta editore « le sieur Abbé Pezzana ».

scrivere tale assurdità: « admitting that some parts of the *Cinque canti* are beautiful in this respect, the idea of sending Ruggero into a whale, and his finding there people living, frying fish, grinding corn, drinking fresh water, which they procured from a spring in the body of the monster, etc., is enough to make us condemn the whole. Such absurdities are so insipid as to excite neither admiration nor ridicule » (1). Suppongo che al tempo dell'Ariosto le reazioni degli eventuali lettori sarebbero state diverse, ma non meno forti, e, come ho detto, mi pare chiaro che l'Ariosto contasse di far colpo.

Ora è stato notato, non so se da altri prima, ma certo dal Foffano in un libro modesto e che però resta uno dei pochi libri utili in quest'ordine di ricerche, che l'invenzione dei *Cinque canti* ha riscontro nella *Morte del Danese* di Cassio da Narni, poema edito a Ferrara nel 1521. « A quale dei due poeti spetta il vanto di questa felice invenzione? » si chiedeva il Foffano; e rispondeva: « Anche lasciando stare le ragioni cronologiche, io inclinerei ad attribuirlo al Narni; infatti egli, narrato brevissimamente lo strano caso (libro III, canto quinto, ott. 13 e sgg.), si scusa di averla sballata un po' grossa dicendo che anche Omero ha fatto parlare la nave di Ulisse, ed Aristofane presta voce umana alle rane! S'egli avesse scritto dopo l'Ariosto non avrebbe avuto bisogno di tale giustificazione ed avrebbe accennato anche a lui! » (2). Prima di discutere la tesi del Foffano gioverà forse mettere sotto l'occhio il testo di Cassio da Narni. La *Morte del Danese* non è, nelle sue tre edizioni, uno dei testi più rari, ma raro è, e benché nel 1904 il Foffano ne parlasse come di un « singolarissimo poema, che meriterebbe di essere studiato con molta cura », non mi sembra che nei moderni studi ariosteschi ciò sia stato fatto. Che è un bel caso, perchè le ricerche

(1) *Orlando Furioso with memoirs and notes by A. Panizzi*, London, 1834, I, CXLIII-IV.

(2) F. Foffano, *Il poema cavalleresco*, Milano, 1904, p. 118. Cfr. anche G. Fatini, *Bibliografia della critica ariostea*, Firenze, 1958, n. 11.

del Bertoni e del Catalano (1) hanno dimostrato che Cassio da Narni visse tutta sua vita alla corte estense come stipendiato del Duca e addirittura visse in una casa a Ferrara confinante con quella di Ariosto. E da un pezzo era noto, senza bisogno di far ricerche in archivio, che in un poema pubblicato, come s'è detto, a Ferrara nel 1521, Cassio da Narni aveva celebrato l'Ariosto coi seguenti versi:

> Costui mio precettor, mio padre appello:
> imparato ho da lui mille secreti.
> Ridi, Ferrara, de sì degno frutto,
> che l'Ariosto homai suona per tutto.

Parrebbe che a voler cercare un disarmonico termine di raffronto per l'armonia ariostesca, un documento della diversa riuscita in termini di lingua, di stile, di invenzione nello stesso spazio e tempo e genere letterario, della fedeltà di un maestro a certi principi e del tradimento di uno che gli viveva accanto e gli si professava discepolo, non si potesse trovare di meglio. Siamo a Ferrara, e non si può fare a meno di pensare all'*Officina ferrarese*, all'uso che Longhi avrebbe fatto di un Cassio da Narni pittore. Ma tant'è: quella noncuranza che sarebbe impossibile oggi in altre discipline, è ordinaria amministrazione nella nostra, che s'è beata e ciò non ode.

Ecco dunque, con qualche taglio che ne alleggerisca la lettura, il testo dell'episodio che qui importa nella *Morte del Danese*:

> Tornati in mar per seguir lor camino,
> dico Orlando e quell'altri viandanti,
> come volse suo bono o rio destino,
> essendo il mare molto quieto avanti,
> si turbò a un tratto tutto il suol marino
> senza veder cagion gli naviganti,

(1) G. Bertoni, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, 151-2, 195-6, 334; id., in *Collectanea Olschki*, Monaco, 1921, p. 32; M. Catalano, *Vita di L. Ariosto*, I, 486-7 (per altri rinvii, cfr. l'indice dei nomi sotto Brecorelli).

perhò che gli era senza nubbe il cielo
e i venti non facean pur crollar pelo.

Questo è dunque quel caso sí stupendo
c'ho detto di contarvi, auditor mei
. . . . . .
. . . . . .
e la cagion che tanta furia mena
il mare, il causava una balena.

Una balena larga piú d'un miglio
e piú de quatro lunga ecco apparire.
Questa ferir non puosi con artiglio
che mortal sia, non che farla morire.
Quivi forza non valse e non consiglio:
la nave integra fu vista ignottire,
alla cui forma c'ho descripta prima
può farsi, quanto habbia gran bocca, stima.
. . . . . .
. . . . . .
la nave in summa entrò tutta nel pesce,
e questo quasi a dirlo mi rincresce.

Perché quel ver ch'à faccia di menzogna (1)
più presto che narrarlo de' tacersi,
ond'io, ben che sia vero, anche ho vergogna
ch'altri non biasmi di bugia mei versi;
ma sia come si voglia, el me bisogna
narrar d'Orlando tutti i casi adversi
et immitar Turpin quanto ch'io posso
che fe' sculpir il caso in un collosso.

Ma questo è pocho a quel c'ho da contare,
e certo son che pochi il crederanno;
ma io per questo nol voglio iurare,
che creder o non creder non m'è danno:
poi che la nave dentro ebbe a rivare,
ben trenta ne trovaro in questo affanno
che ignottite s'avea l'ampla balena,
e de mille persone era anche piena.

(1) Non intendo in questo discorso, che ha altro scopo, considerare lingua e stile di Cassio da Narni. Ma rileverò a questo punto che Dante è pur sempre il gran maestro dei poeti, che fra Quattro e Cinquecento vivono e compongono ai margini della letteratura cortigiana. Per non allontanarmi di molto ricorderò un'ottava dell'Agostini (80 del canto V del *Quarto libro de lo innamoramento de Orlando*) in cui il v. 4 è « facendo prove che 'l tacere è bello », e la chiusa è « che a dir quel ver c'ha facia di menzogna più volte senza colpa fa vergogna ».

Ma questi mille voluntariamente
vi stavan dentro come in forte rocca
e d'ogni arte che s'usa tra la gente
ivi si lavorava, e con la rocca
vi stavano le donne similmente,
qual maritata e qual non anchor tocca,
et eravi un signor tra loro eletto
che gubernava tutto il popul detto.

Che bisogna piú dir? come si vede
reggersi una città, si regean quelli:
chi vendea in piazza, chi cuse e chi siede
secundo gli exercitii brutti e belli.
Quando ch'Orlando tanto popul vede,
senza che me bisogni ch'io il rivelli,
credo immaginaretti se in quel tratto
restò del caso piú che stupefatto.

Ivi eran molte case di legname,
grandi come le nostre, con finestre
che la luce prendean pel forame
della gran bocca, accomodate e destre.
Ivi sete non era né anchor fame
ché, sia cose usitate o sian silvestre,
de tutte quante vi n'era abondanza
sí ch'era molto bona questa stanza.

La nave di Orlando viene assalita e presa: Orlando stesso resta prigioniero.

Et molti colpi poi che fu ligato
dati gli furno per darli la morte,
ma diffesa gli fu l'esser fatato:
a questo stratio il giunse la sua sorte.
Il popul poi che l'hebber ben ligato
di cathene di ferro grave e forte
a una columna il miseno in la piazza
dove ognun de oltragiarlo si sollaza.

Come a Firenze fanno alli leoni,
che putti e grandi le pietre gli tranno,
o come s'usa fin hoggi a' buffoni,
cosí né piú né meno al conte fanno.
Ver è che da magnar cibi assai buoni
per ordinario ogni giorno gli danno,
acciò non mora per simil disaggio
e per haver piú spatio a farli oltraggio.

Quivi rimase il conte poveretto.
Che 'l cavi fuor, non so chi sarà mai.

Che sia lì dentro a pochi esser po' detto,
sí che dubbio non è che vi stia assai
Ne la balena adunque avinto stretto
hora il lasso io, e duolmi li soi guai,
chè quantunque non mai l'habbia veduto
amar il suo valor sono tenuto.

De lui non dirò piú ne la mia historia
perché a quel tempo che successe il caso
alcun non fu ch'a l'orecchie o a memoria
venessi ch'indi lui fusse rimaso.
Perhò ch'Alcyde e molt'altri per gloria
seriano andati a trarlo fuor del vaso:
sí che quivi starà fin ch'altro autore
componga un'opra che 'l cavi de fuore.

E se troppo parà la invention strana
a gli auditori odir di questo pesce,
con dir che sia dal ver molto lontana,
per questo, che se dica, non me increscе,
perché qual invention fu mai piú vana
di quella che Omero usa, e non dicresce
perhò la gloria sua: lui fe' la nave
parlar d'Ulixe e rispetto non have.

Aristophane, auctor di tanta stima,
ne la terza commedia, che descrive
quando Dionisio giunse alla vale ima,
o per dir meglio alle tartaree rive,
parlar le rane con lui non fa stima,
che pur si sa che di parlar son prive;
sí che costui me fia difesa e duce
che li ranocchi a parlare introduce.

Come si vede, l'invenzione è nei *Cinque canti* e nella *Morte del Danese* la stessa. La fonte fu per i *Cinque canti* indicata già dal Barotti in Luciano, e Segre ha benissimo dimostrato come l'Ariosto si sia servito della sua fonte (1). Risulta che, conoscesse o no la *Morte del Danese,* l'Ariosto ha certo avuto presente il testo di Luciano: ci sono qui e nei *Cinque canti* particolari tipici, come l'incontro del protagonista con un vecchio, e il tempio e le tombe nel ventre della balena, che nella *Morte del Danese* non si trovano. D'altra parte credo

(1) C. Segre, *Appunti sulle fonti dei Cinque canti,* in « Rassegna della Letter. Ital. », LVIII (1954), 415-6.

che anche Cassio da Narni abbia avuto presente Luciano, perché di lì, non dai *Cinque canti,* proviene l'iperbole per cui la balena non inghiotte un uomo soltanto, ma una nave intiera, e nel suo ventre ospita un intiero popolo. La cosa in sé non ha nulla di strano, perché quel testo di Luciano era stato più volte stampato in traduzione latina e anche un uomo rozzo ma intraprendente e non digiuno di lettere come Cassio da Narni, in un ambiente di forte tradizione umanistica come Ferrara, poteva arrivarci. Ma ciò premesso, la questione non è chiusa affatto, è tutta aperta. Perché è chiaro che, se Ariosto scriveva i *Cinque canti* dopo il 1521, bisogna supporre che oltre a Luciano egli avesse presente la *Morte del Danese* e componesse l'episodio della balena in concorrenza con quello analogo di Cassio da Narni. Che Ariosto non conoscesse un poema cavalleresco pubblicato a Ferrara da uno col quale, volente o nolente, si sarà incontrato in corte e per via ogni giorno, poema nel quale egli stesso era nominato e elogiato, è inammissibile. E se anche non ne avesse sostenuto la lettura fino all'ultimo, e avesse, a principio o a mezzo, come era suo diritto sacrosanto, buttato il libro fuori della finestra, notizia di quell'episodio stravagante, e conclusivo nella *Morte del Danese* della storia di Orlando, e dichiaratamente offerto come appiglio per un nuovo poema, gli sarebbe a ogni modo venuta dai commenti che la pubblicazione della *Morte del Danese* avrà certo suscitato a Ferrara nei circoli letterari e di corte. E non a Ferrara soltanto, come prova il fatto che il poema fu ristampato a Milano nel 1522 e ancora a Venezia nel 1534. Comunque, qui interessa Ferrara. L'ipotesi che ivi, scrivendo per lo stesso pubblico, l'Ariosto riprendesse nei *Cinque canti* una invenzione di cui poco prima aveva fatto sfoggio Cassio da Narni, non una invenzione qualunque, ma una che anche nella normale licenza immaginativa del poema cavalleresco doveva far spicco, sembra a me una ipotesi improbabile. Non posso qui discutere a fondo la questione, discutere cioè a fondo

l'opera di Cassio da Narni, che, come ho detto, non è stata finora convenientemente discussa, né per sé, né per i suoi rapporti col *Furioso*. Dirò in breve quel tanto che possa giustificare la mia opinione e avviare una discussione utile.

È noto che Ercole Bentivoglio in un bel passo delle sue *Satire* descrivendo i suoi colloqui con Ariosto e altri amici dice:

> Spesso insieme ridiam di Marco Guazzo
> e d'un altro romanzo così cieco
> che si pensò con le sue rime il pazzo
> di vincere il Furioso, e d'altri molti
> che di guerra cantar, prendiam sollazzo.

Nell'innominato *romanzo,* cioè cantore di romanzi, deriso dal Bentivoglio, il Catalano ha creduto di poter identificare Cassio da Narni, ed è ipotesi brillante e probabile. Il Bentivoglio scriveva dopo il 1530, e a quella data era ormai facile ridere di poeti come Marco Guazzo e Cassio da Narni. Gli anni, fra il 1520 e il 1530, furono pesantissimi nella storia della poesia cinquecentesca: poeti come quelli ne vennero irreparabilmente travolti, e al di là del '30 serbarono sì un loro pubblico, trovarono sì chi stampasse o ristampasse le loro opere, ma su un altro piano: appartenevano ormai senza rimedio a una classe inferiore. Non è questione d'ingegno. Baldassare Olimpo da Sassoferrato era certo più poeta di tanti suoi contemporanei che stavano al piano nobile e guardavano lui dall'alto in basso o addirittura lo ignoravano, ma non perciò egli poteva aspirare al piano nobile: restava il poeta d'un'altra classe. Questa fu la situazione dopo il '30. Ma nel 1521, quando a Ferrara uscì la *Morte del Danese,* la situazione era assai diversa. Era una situazione ancora fluida, quella, per intenderci, che il Castiglione ritraeva nel suo ideale ritratto d'una società cortese, in cui Bembo, il Bembo degli *Asolani,* stava in primo piano, ma senza che perciò restassero esclusi il signor Unico e il Calmeta. Ed era insomma

ancora la situazione in cui Ariosto aveva concepito e scritto il *Furioso*.

Nel 1521 e per qualche anno ancora non credo che Ariosto potesse ridere a cuor leggero dell'opera di Cassio da Narni, come certo poté prima di morire, quando gli fu chiaro che per virtù propria e per il consenso anche di giovani, come il Bentivoglio, il suo *Furioso* resisteva alle critiche e sopravviveva unico e alto sull'onda che aveva sommerso e sommergeva un passato cronologicamente così prossimo. Ma a parte i motivi d'ordine generale, c'erano, per non ridere, motivi personali. Cassio da Narni non era un poeta di mestiere, come ad es. l'Agostini; non era uno che fabbricasse e smerciasse ottave per modesto guadagno e col minimo sforzo, seguendo la moda e sfruttando con facili accorgimenti e varianti le grosse riserve della tradizione cavalleresca. Era, come scrisse bene il Quadrio, un «capriccioso cervello» (1). Pur essendo un dilettante, aveva tecnica sufficiente e scriveva d'ogni cosa in versi senza apparente impaccio. E di questa sua facilità si valeva per far colpo, per dire cose inaspettate e scandalose, per mettere insieme un poema diverso da ogni altro. Di Ariosto si professava discepolo, ma era il più insubordinato, prepotentemente irriguardoso e compromettente discepolo che immaginar si potesse. Della franchezza sua nel riconoscersi discepolo e nel celebrare il maestro, bisogna dargli atto. Ma anche al resto bisogna guardare. Da Ariosto riconosceva di aver imparato « mille secreti », ed era vero : ma le calcolate invenzioni del *Furioso* riappaiono nella *Morte del Danese* sistematicamente e sproporzionatamente dilatate, fino al limite del ridicolo e dell'assurdo. Ariosto aveva aperto uno spiraglio per cui nel poema, che era anche poema d'amore, egli stesso, l'autore, apparisse in figura di amante. Cassio da Narni a principio d'ogni canto e in fine e spesso anche nel

(1) F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Milano, 1749, VI, 545.

bel mezzo proclama il suo amore per Delia. Ariosto era intervenuto a tempo nel poema con digressioni e commenti di uomo che raccontando una favola non perde d'occhio la realtà della vita. Cassio da Narni a ogni passo interrompe il racconto per dir la sua su questo o quell'argomento. Ariosto aveva inserito nel racconto stesso, oltre che nei suoi commenti, il ricordo di uomini e cose dell'età sua che gli parevano degni di memoria. Cassio da Narni naturalmente va oltre: inserisce anche fatterelli di cronaca, della cronaca ferrarese e dei dintorni. Ariosto aveva debitamente sviluppato il motivo genealogico estense, suggeritogli da Boiardo. Cassio da Narni inventa addirittura tre eroi, Alcide, Ippolito e Alessandro, omonimi dei tre figli del Duca Alfonso (1), e del primo, Alcide cioè Ercole, il futuro duca, fa il suo campione che vince in battaglia e umilia Orlando. E qui per l'appunto arriviamo al peggio. Noi oggi stentiamo a renderci conto dell'estrema audacia di cui Ariosto fece prova nel maneggio della tradizione cavalleresca: un po' per ignoranza nostra, essendosi quella tradizione ristretta per noi a pochi esemplari, ma molto per merito di Ariosto, per la meravigliosa calma e sicurezza che si allea a quell'audacia e l'arresta al limite. Tuttavia non è neppur oggi difficile intendere che cosa abbia significato allora, nel primo Cinquecento, la pazzia di Orlando, Orlando ridotto alla maschera dell'uomo selvaggio. E forte appare anche oggi la calcolata riduzio-

(1) Alcide naturalmente sta per Ercole. Quanto ad Alessandro, non si tratta del primogenito di Alfonso e Lucrezia, nato e morto dopo poche settimane nel 1505, ma del terzogenito, nato nel 1514 e morto nel 1516 (cfr. M. Bellonci, *Lucrezia Borgia*, Milano, 1939, pp. 461, 613). Da varie allusioni a lui nella *Morte del Danese* mi par d'intendere che fosse tenuto a balia da una parente, forse dalla moglie, di Cassio da Narni. La sua morte è già compianta nel proemio del secondo libro del poema, nel qual libro e canto fanno la loro apparizione i tre personaggi che portano il nome dei figli del Duca Alfonso. Il personaggio che ha nome Alessandro è assunto in cielo, cioè muore, nel canto X dello stesso libro II. La coerenza dei dati induce a credere che tutto questo libro sia posteriore al 1516.

ne ariostesca del tradizionale antagonista di Orlando, Rinaldo. Che cosa accade di questi personaggi, che Ariosto amava, nella *Morte del Danese?* Di Rinaldo basterà dire che diventa donna, e andando in giro come tale, partorisce due gemelli, dopo di che per effetto di una complicata operazione magica, ridiventa uomo: questa sua doppia esperienza lo rende competente giudice per risolvere la « questione dignissima » che l'edizione veneziana della *Morte del Danese* ostenta nel titolo stesso del poema, « del sexo masculino e feminino quale più incalesce ne l'atto venereo », e poco dopo aver risolto a favore della donna questa bella questione, Rinaldo viene ucciso a tradimento da un suo figliuolo. Naturalmente Alcide scende all'Inferno per ricondurlo a vita. Lo trova in un lago nero e bollente dove stanno gli omicidi « e tutti quelli già stati uccisi senza confessione ». In mezzo al lago è una barca carica di diavoli « che con spade taglienti e mano preste iva taliando a quei spirti le teste », e l'operazione vien fatta seduta stante anche a Rinaldo: « e fulli il capo in lor presenza mozzo, atto a mirar crudel flebile e sozzo ». Alcide ottiene che Rinaldo sia liberato dall'Inferno e lo riconduce sulla terra, ma appena giunto qui si accorge che il risorto amico è pazzo pericoloso. Non resta che legarlo e spedirlo così legato a Montalbano, sperando che l'aria natia gli faccia bene. Ma l'aria non fa effetto, e i famigliari disperati si rivolgono a Alcide perché vada alla casa del Sonno e procuri un sonnifero potente abbastanza per far dormire il pazzo. Alcide va, ma nel frattempo Rinaldo riesce un brutto giorno a svincolarsi dalla sua camicia di forza e armatosi di un roncone ammazza padre, madre e un fratello, Ricciardo. A fatica gli altri fratelli riescono a immobilizzarlo di nuovo. Finalmente, congiurato da Alcide, arriva dalla casa del Sonno Morfeo che addormenta Rinaldo e così lo guarisce dalla pazzia. Risvegliatosi e rinsavito, l'eroe apprende di aver ucciso padre e madre, e come è naturale, si dispera: conseguentemente si ritira a vita eremitica « sopra quel monte, che di-

vide la Italia dalla Francia », e ivi finisce in penitenza e orazione i suoi giorni. Questa storia è esemplare del carattere morbido e realistico che rende l'opera di Cassio da Narni così curiosa e degna di studio per chi voglia rendersi conto di quali fermenti sottostessero al codice della società e letteratura cortese italiana del primo Cinquecento. Ma è, anche e proprio per quel carattere, una storia repugnante a tutto quel che Ariosto aveva di più caro e di più suo.

Passiamo a Orlando. Già s'è visto come Cassio da Narni abbia preso congedo dal suo personaggio : lasciandolo a tempo indeterminato nel ventre della balena, non a filosofare con uomini del suo rango, come il Ruggero ariostesco dei *Cinque canti,* ma legato a una colonna come un malfattore, ludibrio di un popolo di anonimi pirati « che da magnar cibi assai buoni per ordinario ogni giorno gli danno, acciò non mora per simil disaggio, e per aver più spatio a farli oltraggio ». E potrebbe bastare ; ma qualche altro tocco gioverà a colorir meglio la figura.

Poco prima dell'episodio della balena, quando Rinaldo è ucciso a tradimento dal figlio ignaro e incolpevole, perché spinto al misfatto da un sortilegio, Orlando è presente alla scena, nascosto e travestito (« Orlando era vestito da furfante, et era sotto i panni tutto armato »), ed è complice del misfatto : è lui che guida e spinge l'assassino. E non fa gran differenza che ad assumere questa bella parte egli fosse stato in qualche modo costretto con giuramento da una fata, nemica di Rinaldo. Tornando ancora indietro di poco si legge che Orlando incontra per via una donna cinquantenne tutta agghindata e truccata, una specie di Gabrina : l'assale e le strappa i peli, in faccia e altrove, e anche le cava i denti di bocca, i finti e i veri, applaudito in questa impresa dal poeta che ne trae lo spunto per una invettiva contro le vecchie che vogliono sembrare giovani. Nel canto precedente si legge che Orlando arriva a un paese che è sotto l'incubo di un mostro in forma di

enorme lumaca, il qual mostro ha la particolarità di poter ricevere il suo nutrimento solo dalle mani di una donna casta, o quanto meno fedele al marito. Di tutto ciò Orlando viene informato da una compagnia di persone che stanno per l'appunto conducendo una donna a tale prova. Subito egli si offre di affrontare il mostro, ma prima di far ciò allontana gli estranei, conduce la donna in una grotta e le fa violenza. Si noti che gli estranei si erano allontanati, avendo Orlando giurato « di non far atto contro la dama che fusse mal fatto », e, altro particolare non inutile, che alla donna Orlando fa violenza mentre essa ha le mani legate. Descritta la scena, il poeta ne trae al solito lo spunto per una sua digressione moralistica, che è in questo caso una invettiva contro le donne le quali fingono « per vergogna » di non provare il desiderio e il piacere amoroso che in effetto provano: « e in tutte universale è tal diffetto, e fanno questo per parer più honeste, quando hanno indosso gli abiti da feste ». La digressione che non trascura i desiderii bestiali e contro natura, e si allarga a una considerazione dell'istinto sessuale in entrambi i sessi (« tutti siam d'una stirpe e tutti siamo, per dir più chiar, nati d'Eva e di Adamo: ... questo appetito in tutti è naturale, né forza humana refrenarlo vale »), e, com'era da attendersi, scivola in una confessione e professione personale del poeta (« io per me come veggio donna in terra, che giovin sia e che sia alquanto bella, subito l'appetito mi fa guerra di goder dolcemente un tratto quella »), è tutta importante. Ma per altri motivi, e qui importa Orlando. Dunque, « fornito ch'ebbe Orlando al suo talento con quella donna quel ch'anch'io farei », affronta la mostruosa lumaca e dopo aspra battaglia, descritta dal poeta con notevole virtuosità, la uccide; prosegue poi il suo cammino, « e chiunque trova, fa danno e dispetto, acciò gli accada iusta occasione. d'esser in odio a tutte le persone ». La prima persona che trova è la cinquantenne truccata che abbiamo già visto. Ora io non credo che di questo Orlando di Cassio

da Narni, Ariosto potesse ridere. E mi viene fatto di pensare che quando per le giunte al terzo *Furioso* egli compose l'episodio di Olimpia riprendendo in esso per l'orca alcuni degli elementi che gli erano serviti nei *Cinque canti* per l'episodio della balena, il ricordo importuno di Cassio da Narni e del malgoverno che questi aveva fatto di Orlando in tutto il suo poema e in ispecie nei due episodi della donna della lumaca e della balena, non fosse senza effetto su Ariosto e per ritorsione polemica lo stimolasse a esaltare, meglio di quanto avesse fatto prima nel solo episodio di Isabella, la grandezza eroica di Orlando e insieme, a fronte della nuda bellezza di Olimpia, la naturale e sovrana purezza di lui.

La questione di una eventuale dipendenza dei *Cinque canti* dalla *Morte del Danese* va discussa, credo, anche nel quadro, che qui ho cercato di abbozzare, più ampio e in definitiva più importante dei rapporti fra Cassio da Narni e Ariosto, fra la *Morte del Danese* e il *Fusioso*. Che nel bilancio di questi rapporti Ariosto possa trovarsi in debito, sia pure per un solo episodio, non mi sembra ipotesi sostenibile. E mentre, fino a contraria prova, mi rifiuto di credere che dopo la pubblicazione della *Morte del Danese* Ariosto potesse riprendere una invenzione ivi già clamorosamente sviluppata e si mettesse in gara diretta con Cassio da Narni, non stento a immaginare che questi, avuto vento della inedita invenzione ariostesca, la riprendesse senza scrupolo, da uomo che certo scrupoloso non era, e non senza metterci del suo, da uomo cui non mancava ingegno né estro. Il motivo addotto dal Foffano, che se Cassio da Narni avesse avuto notizia dell'episodio ariostesco, avrebbe giustificato la stravaganza dell'invenzione, citando per l'appunto l'autorità di Ariosto e non appellandosi a Omero e Aristofane, evidentemente non regge. A parte il fatto che questo appello ai classici sta, nelle condizioni di allora, su un piano diverso da quello di qualsiasi autorità moderna, e che di un appello si tratta che non dichiara una fonte, che anzi tende a sviare l'attenzione dalla fonte classica,

Luciano, verso stravaganze di tutt'altro genere in Omero e Aristofane, e a parte anche il fatto che Cassio da Narni aveva già, come si è visto, dichiarato in altro luogo del poema i suoi generici debiti verso Ariosto, sicché poteva sentirsi la coscienza a posto, come in ogni tempo usano quelli che citano una volta per tutte una fonte dalla quale poi prendono a mansalva, a parte tutto questo, resta che Cassio da Narni non poteva citare un passo di opera che, quand'egli scriveva, era inedita, e così essendo, mentre non poteva far testo, era anche indifesa. Ma a questo proposito bisogna anche avvertire che Cassio da Narni non si contentò di dichiarare i suoi debiti verso Ariosto nel passo che comunemente si cita. Poco prima, all'inizio cioè dello stesso canto quarto del libro secondo della *Morte del Danese,* egli aveva immaginato che due dei suoi nuovi personaggi, Alessandro e Ippolito, che iniziando la loro carriera cavalleresca avevano bisogno di buone armi, arrivassero al ponte di Rodomonte e ivi trovassero un arsenale di armi in mezzo a cui scegliere. Erano, s'intende, le armi di cui parla Ariosto in *Furioso,* XXXV, 52-54. Ed ecco il commento di Cassio da Narni:

> Credo che in altro loco habbiati letto,
> al tempo ch'ivi stette quel pagano,
> che combattendo al modo ch'io v'ho detto
> apendea l'arme al tronco di sua mano,
> ma la sua impresa hebbe al fin tristo effetto.
> La cosa come fu non ve la spiano:
> bastivi sol che lui fu superato
> da Bradamante e il ponte liberato.
>
> Chi legerà il volume di Orlando,
> che 'l mio maestro chiama Furioso,
> il tempo che vi stette saprà quando,
> che in dir di questo molto è copioso.
> Io che le sue vestigie vo solcando
> trovar tal passo m'ha dato riposo,
> perché trovare a questi arme al proposto,
> sono da Bressa pur troppo discosto.
>
> Né lui di questo si sdegnarà meco,
> perché in cose maggior n'ho fatto prova.
> Bona convention fatto ho con seco:

alcun non sia tra noi che lite muova.
Senza il suo lume io fora come cieco;
chi veggia piú di lui raro si trova.
Felicissima età che vivo il vede,
ma piú la patria che 'l fece e possede.

Qui, come si vede, Cassio da Narni riconferma anche più apertamente la sua dipendenza da Ariosto, ma nell'atto stesso di umiliare sé e di esaltare il maestro, non cela una sua intima baldanza e disinvoltura di uomo che ha risolto ogni questione di scrupolo e di debito con un accordo da pari a pari, una volta per sempre: « bona convention fatto ho con seco: alcun non sia tra noi che lite muova ». E certo Ariosto non avrebbe, né avrà, mosso lite. Ma la disinvoltura di Cassio da Narni non è tale da rassicurare sulla sua discrezione. Insomma, poiché, come ho detto, non mi sembra ammissibile che Ariosto condiscendesse ad avere alcunché da spartire amichevolmente con un tal discepolo, che la sorte gli aveva messo fra i piedi nella stessa città e nella stessa corte, e non è d'altra parte ammissibile che dopo il 1521 egli ignorasse la *Morte del Danese*, e poiché non è probabile che nello stesso giro d'anni e nello stesso luogo due poeti si applicassero a una stessa stravagante invenzione indipendentemente l'uno dall'altro, ritengo, fino a prova contraria, probabile che Cassio da Narni quando componeva gli ultimi canti del suo poema abbia avuto notizia per una facile indiscrezione dell'episodio che Ariosto aveva versificato o stava forse versificando e ne abbia approfittato. Se, come credo, d'accordo col Gaspary, i *Cinque canti* sono da identificare con quel « poco di giunta » al *Furioso* che l'Ariosto dichiarava di aver cominciato nella sua lettera all'Equicola del 15 ottobre 1519, converrà precisare che dal contesto della lettera risulta che la dichiarazione non era spontanea, ma evidentemente rispondeva a una richiesta dell'Equicola. Se la voce era giunta a Mantova, che l'Ariosto stava componendo una continuazione del poema, bisogna credere che a Ferrara di questa continuazione si avesse no-

tizia più precisa: è probabile insomma che componendo i *Cinque canti* l'Ariosto ne avesse discorso con amici e a corte. La stampa della *Morte del Danese* fu compiuta il 6 novembre 1521. Non ho elementi per stabilire la data di composizione del canto V del libro III in cui è l'episodio della balena, ma nel successivo canto VI, penultimo del poema, è un passo che commemora, con accenti che non possono non essere contemporanei, la morte di Lucrezia Borgia. Nel giugno del 1519 dunque Cassio da Narni era vicino ormai al termine della sua fatica. E poiché ancora una volta la data 1519 ci è venuta innanzi, anche alla fatica di questa discussione cronologica sui *Cinque canti* sarà lecito imporre un termine (1).

CARLO DIONISOTTI.

---

(1) Ma perché non ha termine questa sorta di discorsi, e perché la fatica è troppo spesso minore della loquacità propria del mestiere, mi tocca rinviare per altre considerazioni sull'argomento a una comunicazione (« Appunti sui *Cinque canti* e sugli studi ariosteschi ») fatta a un Convegno di studi di filologia italiana ultimamente (7-9 aprile 1960) tenutosi a Bologna per il centenario della Commissione per i testi di lingua.

SAGGIO DI COMMENTO STILISTICO AL *CANDELAIO*

DEDICATORIA ALLA SIGNORA MORGANA *

ALLA SIGNORA MORGANA B.,
SUA SIGNORA SEMPRE ONORANDA.

Ed io a chi dedicarrò il mio *Candelaio?* a chi, o gran destino, ti piace ch'io intitoli il mio bel paranimfo, il mio bon corifeo? a chi inviarrò quel che dal sirio influsso celeste, in questi più cuocenti giorni ed ore più lambiccanti, che dicon caniculari, mi han fatto piovere nel cervello le stelle fisse, le vaghe lucciole del firmamento mi han crivellato sopra, il decano de' dudici segni m'ha balestrato in capo, e ne l'orecchie interne m'han soffiato i sette lumi erranti? A chi s'è voltato, — dico io, — a chi riguarda, a chi prende la mira? A Sua Santità? no. A Sua Maestà Cesarea? no. A Sua Serenità? no. A Sua Altezza, Signoria illustrissima e reverendissima? non, no. Per mia fé, non è prencipe o cardinale, re, imperadore o papa che mi levarrà questa candela di mano in questo sollennissimo offertorio. A voi tocca, a voi si dona; e voi o l'attaccarrete al vostro cabinetto o la ficcarrete al vostro candeliero, in superlativo dotta, saggia, bella e generosa mia signora Morgana: voi, coltivatrice del campo dell'animo mio, che, dopo aver attrite le glebe della sua durezza e assotigliatogli il stile, — acciò che la polverosa nebbia sullevata dal vento della leggerezza non offendesse gli occhi di questo e quello, — con acqua divina, che dal fonte del vostro spirto deriva, m'abbeveraste l'intelletto. Però, a tempo che ne posseamo toccar la mano, per la prima vi indrizzai: *Gli pensier gai*; apresso: *Il tronco d'acqua viva.* Adesso che, tra voi che godete al seno d'Abraamo, e me che, senza aspettar quel tuo soccorso che solea rifrigerarmi la lingua, desperatamente ardo e sfavillo, intermezza un gran caos, pur troppo invidioso del mio bene, per farvi vedere che non può far quel medesmo caos, che il mio amore, con qualche proprio ostaggio e material presente, non passe al suo marcio dispetto, eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo *Candelaio* che da me si parte, la qual in questo

---

(*) L'identità di questa signora ha sollecitato la curiosità dei critici. Pare si tratti di una conterranea del Bruno (v. SPAMPANATO, *Introduzione* al *Candelaio*, Bari 1923[2], pp. XXVI ss.).

paese, ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe *Ombre dell'idee*, le quali in vero spaventano le bestie e, come fussero diavoli danteschi, fan rimaner gli asini lungi a dietro; ed in cotesta patria, ove voi siete, potrà far contemplar l'animo mio a molti, e fargli vedere che non è al tutto smesso.

Salutate da mia parte quell'altro Candelaio di carne ed ossa, delle quali è detto che « *Regnum Dei non possidebunt* »; e ditegli che non goda tanto che costì si dica la mia memoria esser stata strapazzata a forza di piè di porci e calci d'asini: perché a quest'ora a gli asini son mozze l'orecchie, ed i porci qualche decembre me la pagarranno. E che non goda tanto con quel suo detto: « *Abiit in regionem longinquam* »; perché, si avverrà giamai ch'i cieli mi concedano ch'io effettualmente possi dire: « *Surgam et ibo* », cotesto vitello saginato senza dubbio sarrà parte della nostra festa. Tra tanto, viva e si governe, ed attenda a farsi più grasso che non è; perché, dall'altro canto, io spero di ricovrare il lardo, dove ho persa l'erba, si non sott'un mantello, sotto un altro, si non in una, in un'altra vita. Ricordatevi, Signora, di quel che credo che non bisogna insegnarvi: — Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesmo. — Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto. Però, qualunque sii il punto di questa sera ch'aspetto, si la mutazione è vera, io che son ne la notte, aspetto il giorno, e quei che son nel giorno, aspettano la notte: tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi. Godete, dunque, e, si possete, state sana, ed amate chi v'ama (1).

« Ed io a chi dedicarrò il mio Candelaio? a chi, o gran destino, ti piace ch'io intitoli il mio bel paranimfo, il mio bon corifeo? a chi inviarrò... ». Viene spontaneo alla mente il ricordo del *Cui dono* catulliano a cui il Bruno stesso sembra voglia richiamarsi con la mossa iniziale di contrapposizione: « Ed io... ». Ma quella sobria semplicità del poeta latino, candida e gentile:

> Cui dono lepidum novum libellum
> arido modo pumice expolitum?
> Corneli, tibi...

è subito dimenticata nel fasto lessicale e sintattico, nel gioco pirotecnico di retoriche figure che domina in queste righe dello scrittore napoletano. L'interrogazione si rifrange e si moltiplica nelle figure della anafora (*a chi*)

(1) Testo dello Spampanato, ed. cit.

e della variazione sinonimica (*dedicarrò, intitoli, inviarrò*...), tanto care allo stile bruniano; e così la risposta: « A voi tocca, a voi si dona; e voi... ».

Questo primo spunto è modulato su un ritmo chiaramente individuabile di incisi di simile lunghezza (gli ultimi due richiamano l'andamento anapestico):

a chi, o gran destino, (6)
ti piace ch'io intitoli (7, sdr.)
il mio bél paranímfo, (7)
il mio bón coriféo? (7)

L'interrogazione che segue, la terza (« ... a chi inviarrò quel che dal sirio influsso celeste, in questi più cuocenti giorni ed ore più lambiccanti, che dicon caniculari, mi han fatto piovere nel cervello le stelle fisse, le vaghe lucciole del firmamento mi han crivellato sopra, il decano de' dudici segni m'ha balestrato in capo, e ne l'orecchie interne m'han soffiato i sette lumi erranti? ») è più ampia della precedente, la quale segnava già un ampliamento e un rallentamento rispetto alla iniziale, così vivace e rapida (« Ed io a chi dedicarrò il mio *Candelaio?*... ») : ormai le vele dell'eloquenza bruniana prendono trionfalmente il vento. Tale ampiezza è raggiunta soprattutto moltiplicando la relativa, quadruplicandola in una serie di proposizioni parallele che variano, modificando il loro materiale lessicale, l'unico senso fondamentale:

... quel che dal sirio influsso celeste, ...

mi han fatto piovere nel cervello le stelle fisse,
le vaghe lucciole del firmamento mi han crivellato sopra,
il decano de' dudici segni m'ha balestrato in capo,
e ne l'orecchie interne m'han soffiato i sette lumi erranti? (1)

---

(1) Questo procedimento di variazione sinonimica, così frequente negli scrittori « irregolari » e antiaccademici del nostro Cinquecento (basti ricordare l'Aretino), è pur contemplato dalla retorica tradizionale: *interpretatio* la chiama l'Autore della *Rhetorica ad Herénnium* (4,28. Ed. Firmin-Didot, *Oeuvres complètes de Cicéron*, T. I, Parigi 1881): Interpretatio est, quae non iterans idem redintegrat verbum, sed id commutat, quod positum est, alio verbo quod

La ripetizione è sottolineata dall'omoioteleuto: *crivellato, balestrato, soffiato*; mentre ad evitare la monotonia e ad introdurre vivacità e movimento è fatto un largo uso del chiasmo:

... mi han fatto piovere nel cervello le stelle fisse, le vaghe lucciole del firmamento mi han crivellato sopra...

e ancora:

... il decano de' dudici segni m'ha balestrato in capo, e ne l'orecchie interne m'han soffiato i sette lumi erranti?

e nell'incidentale che precede:

... in questi più cuocenti giorni ed ore più lambiccanti...

---

idem valeat, hoc modo: « Rempublicam radicitus evertisti, civitatem funditus deiecisti ». Item: « Patrem nefarie verberasti, parenti manus scelerate intulisti ». Necesse est ejus, qui audit, animum commoveri, quum gravitas prioris dicti renovatur interpretatione verborum.

Bartolomeo Cavalcanti (*Retorica*, Venezia, Giolito De' Ferrari, 1559; su questa opera, famosa nel Cinquecento, si vedano i cenni di Christina Roaf, *L'« elocuzione » nella Retorica di Bartolomeo Cavalcanti*, in *La Critica stilistica e il Barocco letterario*, Atti del II Congresso int. di Studi Italiani, Firenze 1958, pp. 316-319) considera questa figura trattando dell'asindeto, di cui essa costituirebbe un sottotipo: « ... et perciocché — egli scrive a p. 307 (trascrizione interpretativa) — in questo parlare così sciolto [l'asindeto] si ripigliano parole, le quali, benché elle non siano le medesime, sono nientedimeno equivalenti, potrebbe parere a qualcuno che questo modo tenesse di ripetizione; ma qualche Latino autore, considerando che qualche volta s'usano parole equivalenti, et non considerando il modo delle parole sciolte et separate, ma solo l'equivalenza et il porre l'una per l'altra, ha chiamato questo modo interpretatione, quasi che una parola interpreti et dichiari l'altra... » (Seguono gli esempi della *Rhet. ad Herennium*).

Ad « interpretatio » corrisponde nei retori greci il termine di συνωνυμία.

Credo abbia un certo interesse studiare una buona volta anche gli scrittori « irregolari », « scapigliati », « popolari » del Cinquecento *sub specie rhetoricae*: più di un mito della Critica cadrebbe e molte prospettive dovrebbero essere modificate.

I chiasmi danno elasticità alla struttura, spostano elasticamente le parole rimate valorizzandone i suoni e provocando piacevoli ritmi:

in questi più cuocénti
giorni ed ore più lambiccánti...; (1)

... il decano de' dudici segni m'ha balestrato in capo,
e ne l'orecchie interne m'han soffiato i sette lumi erranti...

ove *soffiato* viene sentito come rima al mezzo, a meno che non scegliamo questa disposizione ritmica che si impone egualmente forte al nostro orecchio:

... il decano de' dudici segni,
m'ha balestrato in capo, (7)
e ne l'orecchie interne m'han soffiato (11)
i sette lumi erranti? (7)

Inoltre il chiasmo avvicina nelle proposizioni parallele e variate le parti corrispondenti: stelle fisse — vaghe lucciole del firmamento, capo — orecchie interne, mettendo così in evidenza la virtuosità della variazione.

E poi quante perifrasi: « vaghe lucciole del firmamento », « il decano de' dudici segni », « i sette lumi erranti »; e quante metafore: « lambiccanti » (= affaticanti, spossanti), « fatto piovere nel cervello », « crivellato » (= vagliato, setacciato), « balestrato », e « soffiato » (2). A prima vista saremmo tentati di dire che è proprio il fenomeno sintattico della variazione sinonimica

(1) Che cosa rimarrebbe togliendo il chiasmo? ... *in questi giorni più cuocenti ed ore più lambiccanti...*; oppure: ... *in questi più cuocenti giorni e più lambiccanti ore...* L'effetto dell'omoioteleuto e del ritmo si affievolisce o scompare.

(2) A proposito di queste ultime non mi pare si possa condividere il giudizio di quel pur fine critico che fu — con tutti i suoi difetti — Tommaso Parodi (*Poesia e Letteratura, Saggi di critica e conquista di anime*, raccolta postuma a cura di B. Croce, Bari, 1916, p. 304), secondo cui tutta la dedica alla Morgana sarebbe uno « stentato metaforeggiare retorico ». « Retorico » sì, ma senza quella sfumatura di condanna con cui pare ci si senta ormai obbligati a pronunciare questa parola; « stentato » no, apparendoci — al contrario — evidente il dispiegarsi, in tutto questo artificio, di un trionfante virtuosismo.

che stimola alla perifrasi e alla metafora: il termine proprio è sempre uno solo, mentre le perifrasi del termine proprio e le possibilità metaforiche sono infinite. Ma perifrasi e metafora sembrano avere una giustificazione diretta in zone più interne e recondite dello stile e del gusto bruniani.

Altrettanto essenziale alla scrittura bruniana è il gusto dell'epiteto, che raggiunge spesso una intensità espressiva particolare.

Non sarà sfuggito, leggendo la pagina bruniana, quel « sirio influsso celeste ». Per l'economia logica del periodo l'epiteto è superfluo: *sirio* equivale infatti a *canicolare* (1), che compare subito sotto: ... in questi più cuocenti giorni, ed ore più lambiccanti, che dicon *canicolari*,...; esso ha la sua ragione in un gusto dell'erudizione, di una erudizione enciclopedica ed aneddotica, che ama esplicarsi in forme delicatamente e sinteticamente allusive (2).

Talora l'epiteto bruniano ha un valore insieme erudito ed emotivo, concentrando in sé la breve favoletta, accarezzata a lungo nella memoria, di un mito antico: « A gli abbeverati nel fonte *caballino* » è il titolo del sonetto che precede il Candelaio. E viene alla mente, insieme all'esordio di Persio, l'aggettivazione preziosa e dotta, quasi barocca, di un Molinet (« abreuvé de la doulce et melliflue liqueur procedant de la fontaine *caballine*... ») e di un Robertet (« la *mercuriale* fleute qui endormyt Argus... ») (3).

---

(1) *Canicula* è il nome latino di Σείριος (= ardente).

(2) In *sirio* forse concorrono anche il desiderio di dare una precisa notizia astronomica e il gusto della reminiscenza dei classici: è difficile credere che il virgiliano « Sirius ardor » (*Aen.*, X, 273) non vi abbia avuto qualche influenza.

(3) Traggo le citazioni del Molinet e del Robertet da Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1940, pp. 445 e 448.

Comuni caratteri barocchi, di un barocchismo inteso come perenne potenziale tentazione della espressione letteraria, sembrano avvicinare i *rhétoriqueurs* borgognoni del '400 al filosofo del tardo Cinquecento italiano. Si confronti l'analogo accostamento che opera lo

Le perifrasi sono una variante del medesimo gusto; siano di carattere prevalentemente emotivo, come quella, di tono e tradizione poetici, « le vaghe lucciole del firmamento »; o di carattere emotivo e insieme erudito (perifrasi mitologica: « il decano de' dudici segni ») ; o infine freddamente erudito, tendente a descrivere una etimologia (« i sette lumi erranti »). Solo che nella perifrasi l'allusione, invece di essere accumulata ad alto potenziale in una sola parola (come avviene nell'epiteto) viene scaricata e distesa in un giro più o meno lungo di parole.

Con questa apertura su tutto l'universo fisico s'inizia dunque la dedicatoria del Candelaio. Il pensiero corre a quelle larghe mosse iniziali di Dante, nel Convivio e nella Commedia, di contenuto astronomico-astrologico, che vogliono come fissare, nel modo più solenne, al cospetto di tutto l'universo fisico, e con l'intervento attivo di tutte le sue potenze, l'attimo — il καιρός dei Greci — del compiersi di qualche grandioso evento. Questa prospettiva astronomico-astrologica dei grandi eventi dell'umanità era molto sentita in quel medioevo cristiano — di cui Dante è il più grande interprete — che aveva accolto nella sua visione provvidenziale del mondo la teoria aristotelico-averroista delle intelligenze motrici e la nozione plotiniana di una infinita scala di essenze intermedie tra uomo e Dio.

Ma se in Dante e nei medioevali v'era una indiscussa serietà in tutte queste cose, nel libero filosofo del Rinascimento zampilla l'ironia: che cosa hanno « fatto piovere » mai nel cervello di lui, Giordano, le stelle fisse? Che cosa gli hanno « crivellato » sopra, le vaghe lucciole del firmamento? Che cosa gli ha « balestrato in capo » il Sagittario e gli han « soffiato », sussurrato nei precordi, le sette luci dei pianeti? Il Candelaio, la ridevole commedia napoletanissima! In questa disproporzione

---

Schiaffini (*Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medioevale a G. Boccaccio*, Roma, 1943², pp. 76 ss.) tra quegli stessi *rhétoriqueurs* e il nostro barocchista L. Leporeo.

intravvediamo lo scherzo (1). Una volta però appurato che qui il Bruno scherza, non possiamo dimenticare che egli è un cultore della magia naturale, e che il fondamento della magia è appunto nella fede che tutto quello che si squaderna nel tempo e nello spazio è intimamente legato dai misteriosi fili di un'unica forza che circola dappertutto. A questo egli crede sinceramente, anche se a noi pare follia, e dobbiamo tenerne il giusto conto. Ma soprattutto intravvediamo, in queste righe pur scherzose, l'esule solitario, che nel silenzio che regna ormai intorno a lui, che ha lasciato ogni cosa diletta più caramente, si è affinato l'orecchio a cogliere le misteriose voci della natura; l'estatico filosofo della *Cena,* che leva l'occhio commosso alla « infinita eterea reggione » del libero universo copernicano.

Veramente questa pagina che ci indugiamo ad analizzare ci offre come uno *specimen* dello stile e della personalità bruniani. Così, proseguendo, ci imbattiamo in una significativa manifestazione di quello scattante ritmo dialogico che scoppia da ogni parte, dove meno ce lo aspettiamo, nelle pagine bruniane, anche in quelle di pacata esposizione, e che finisce dunque per scoprirsi come una categoria permanente del ritmo mentale del pensatore:

« A chi s'è voltato, — dico io, — a chi riguarda, a chi prende la mira? (2) A Sua Santità?
No.
A Sua Maestà Cesarea?
No.
A Sua Serenità?
No.

---

(1) Credo che proprio in questa dimensione scherzosa e spassosa, al di qua di ogni satira del dogma, vada interpretata anche la famosa pagina sulla Provvidenza dello *Spaccio* (ed. Gentile, vol. II, Bari 1927², pp. 72 ss.).

(2) Si noti il ritorno continuo della variazione sinonimica, che qui si esplica su incisi molto brevi ed è accompagnata da anafora (*a chi*).

A Sua Altezza, Signoria illustrissima e reverendissima? (1). Non, no ».

Questo non è stile epistolare, ma dialogo scenico: ecco la nativa « teatralità » dell'espressione bruniana, che compare forse con caratteri ancora più vivi in certi spunti dei Dialoghi filosofici, della *Cena* in particolare (2).

Dal tono dialogico passiamo quindi a quello della solenne e commossa allocuzione:

« A voi tocca, a voi si dona; e voi o l'attaccarrete al vostro cabinetto (3), o la ficcarrete al vostro candeliero, in superlativo dotta, saggia, bella e generosa mia signora Morgana: voi, coltivatrice del campo dell'animo mio, che, dopo aver attrite le glebe della sua durezza e assotigliatogli il stile, — acciò che la polverosa nebbia sullevata dal vento della leggerezza non offendesse gli occhi di que-

---

(1) L'ultimo inciso, secondo norma retorica, varia in lunghezza e la negazione è reduplicata, anche per equilibrare la più lunga interrogazione.

Nella spiegazione che segue: *Per mia fé...* si noti che i personaggi suscettibili della dedica sono studiosamente disposti in senso inverso rispetto all'ordine gerarchico dei titoli che a ciascuno competono e che la clausola è un perfetto endecasillabo:

... in questo sollenníssimo offertório.

(2) L'inizio della *Cena*:
Smitho - Parlavan ben latino?
Theophilo - Sì.
Smi. - Galant'huomini?
The. - Sì.
Smi. - Di buona riputatione?
The. - Sì.
Smi. - Dotti?
The. - Assai competentemente.
Smi. - Ben creati, cortesi, civili?
The. - Troppo mediocremente.
Smi. - Dottori?
The. - Messer sì, Padre sì, Madonna sì, madesì; credo da Oxonia. (Trascrizione interpretativa dall'originale, [Londra] 1584).

(3) Si notino i francesismi *si dona* e *cabinetto*. Qui *si dona* potrebbe essere anche dovuto al riecheggiamento inconscio, nell'orecchio, del *dono* di Catullo. Ma la sua vicinanza ad un altro francesismo e la sua ricomparsa in altri luoghi delle opere del Nolano (*Cena*, Ep. dedicatoria al Castenau, ed. Aquilecchia, Torino, 1955, p. 79) fa propendere per la prima interpretazione.

sto e quello, — con acqua divina, che dal fonte del vostro spirto deriva, m'abbeveraste l'intelletto » (1).

In quell'« A voi » così vibrato, ripetuto e ripreso, in quel seguito di epiteti così dolcemente ritmico e armonioso, svolgentesi lentamente in larga onda oratoria, trema un sentimento commosso di ammirazione e di gratitudine (2).

Questa commozione, questo sincero calore oratorio temperano la freddezza della preziosa metafora, pur sfruttata secentisticamente ad oltranza fin quasi a farne una vera e propria allegoria (3). Troppo categorico ci appare perciò il giudizio del nostro massimo Critico che, citando staccata dal contesto la sola parte del periodo contenente la metafora, nota : « Chi legge Bruno si trova già in pieno Seicento e indovina Marino e Achillini » ; e aggiunge : « Sembra un periodo rubato a Pietro Aretino che ne facea mercato » (4).

Anche in seguito, per Pietro Aretino e per Giordano Bruno, si è parlato insistentemente di secentismo e di barocchismo (5). Ora, in entrambi, è innegabile la pre-

---

(1) Quanto al chiaro equivoco osceno *candela-candeliero*, che è un colpo di fulmine nella solennità del discorso, sarà ragionevole osservare come l'austerità di Bruno filosofo non escluda l'elemento di stile « comico », anzi lo sguaiato lazzo plebeo, ciò mediante le più lassistiche concezioni che sulla convenienza del linguaggio nutriva la morale rinascimentale.

(2) Questo tono di alta e commossa oratoria ritroveremo nelle epistole proemiali dei *Dialoghi*, che il Bruno riconoscente dedicò con animo sinceramente grato ai suoi eminenti benefattori in terra d'esilio. Una eccezione costituisce la epistola dedicatoria della *Cabala*, a un Don Sapatino Savolino, insignito scherzosamente dei titoli di « abbate successor di S. Quintino » e di vescovo di Casamarciano (cfr. Gentile, II, p. 233) : si tratta di dedica fittizia e vi circola una vivacissima aura di spassosa ironia.

(3) B. Cavalcanti, *Ret.*, p. 282 : « ... et queste tali allegorie altro non sono che una continuata traslatione, ... ».

(4) F. De Sanctis, *St. della Lett. It.*, ed. Croce, vol. II, Bari, 1912, p. 224.

(5) Per l'Aretino e in particolare per gli scritti religiosi, anche B. Croce, *Poeti e Scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, vol. III, Bari, 1952, p. 81.

Formule come « barocco quattrocentesco », « secentismo novecente-

senza di elementi barocchi nel senso della turgidezza della struttura sintattica e in certe arditezze della aggettivazione, che sembrano avere il massimo scopo (e questo più nell'Aretino e meno nel Bruno) di strappare al lettore un grido di meraviglia. Ma è anche vero che « secentismo » è vacuità di contenuto in turgidezza di forme, e di vacuità di contenuto, se forse si può parlare a proposito di qualche lettera e di qualche squarcio di opere agiografiche dell'Aretino, farne parola nel caso del Bruno è assolutamente fuori luogo : perché nel Bruno, al « troppo pieno » della forma si accompagna un « troppo pieno » del contenuto (1).

Al linguaggio mellifluo e aulico (a buon mercato, in verità) che con gusto ora più ora meno fine l'Aretino pone in bocca ai personaggi di innamorati nelle sue commedie, con intento parodico verso le smancerie del petrarchismo deteriore, siamo inizialmente richiamati leggendo il lungo periodo che segue :

« Adesso che, tra voi che godete al seno d'Abraamo e me che, senza aspettar quel tuo soccorso che solea rifrigerarmi la lingua, desperatamente ardo e sfavillo, intermezza un gran caos, pur troppo

---

sco » e simili sono ormai autorizzate da una lunga tradizione critica (ma quanto spesso non se ne è abusato per puro gusto del paradosso) e riposano sulla nozione teorica, cui oggi non sapremmo più rinunciare, tanto radicata è nella nostra mentalità, che espressioni come, ad esempio, « Secentismo », « Barocco » non designano unicamente un fenomeno letterario circoscritto al secolo diciassettesimo, ma intendono inoltre significare una permanente tendenza, o meglio, come si è detto sopra, una perenne tentazione inerente alla espressione artistica, che ha preso nome dall'epoca e dalla corrente che la hanno coltivata in grado eminente e ne costituiscono perciò la maggiore linea di forza. In questo senso anche certi luoghi di Lucano, o certe architetture indiane, possono dirsi barocche. Su questo uso metaforico del termine discute autorevolmente il Croce in *Storia della età barocca in Italia* (Bari, 1946²), pp. 32-33. (Si veda anche : *Retorica e Barocco,* Atti del III Congresso di Studi umanistici [Venezia, 15-18 giugno 1954], Bocca, Roma, 1955, p. 53 e *passim*).

(1) Cfr. quello che scrive il Salvatorelli nella prefazione a *Le più belle pagine di G. Bruno,* Milano, 1936, pagine che mi sembra costituiscano la sintesi più perspicua che sia stata scritta sulla personalità del Nolano. Il Salvatorelli rivendica in questo modo all'opera del Bruno l'armonia di contenuto e forma, che il De Sanctis negava.

invidioso del mio bene, per farvi vedere che non può far quel medesmo caos, che il mio amore con qualche proprio ostaggio e material presente, non passe al suo marcio dispetto, eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo *Candelaio* che da me si parte, la qual in questo paese, ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe *Ombre dell'idee*, le quali in vero spaventano le bestie e, come fussero diavoli danteschi, fan rimaner gli asini lungi a dietro; ed in cotesta patria, ove voi siete, potrà far contemplar l'animo mio a molti, e fargli vedere che non è al tutto smesso ».

Il periodo si divide in due parti (la seconda s'inizia con : *eccovi la candela...*) sintatticamente assai diverse l'una dall'altra. La prima, che si divide a sua volta in due parti, è a stile strettamente legato (1), con membretti saldamente annodati, generantisi l'uno dall'altro, o meglio l'uno dentro l'altro, come per gemmazione :

I) Adesso che, tra voi (che godete al seno d'Abraamo) e me } che, [senza aspettar quel tuo soccorso (che solea rifrigerarmi la lingua,)] desperatamente ardo e sfavillo }, intermezza un gran caos, (pur troppo invidioso del mio bene),

II) per farvi vedere } che non può far quel medesmo caos, [che il mio amore, (con qualche proprio ostaggio e material presente,) non passe al suo marcio dispetto] } ...

La seconda invece stacca e scioglie per lo più i suoi membri, che si susseguono per successive aggiunzioni, sempre più allentate verso la fine (ai nessi relativi *la qual, le quali* etc., del resto già impotenti a serrare la struttura che si sfalda verso la coordinazione, si sostituiscono da ultimo le congiunzioni *e, ed* etc.) :

eccovi la candela che vi vien porgiuta per questo *Candelaio* che da me si parte, la qual in questo paese, ove mi trovo, potrà chiarir alquanto certe *Ombre dell'idee*, le quali in vero spaventano le bestie e, come fussero diavoli danteschi, fan rimaner gli asini lungi a dietro; ed in cotesta patria, ove voi siete, potrà far contemplar l'animo mio a molti, e fargli vedere che non è al tutto smesso (2).

---

(1) Il Cavalcanti (*Ret.*, p. 268) dà la seguente definizione di membri legati: « Legati chiamo que' membri et quei concisi, i quali sono compresi et ristretti insieme et quasi in un cerchio di parole girati, per finire et fare perfetto un concetto, benchè quegli ciascuno separatamente contenghino più concetti ».

(2) Il Cavalcanti (*Ret.*, 267), dei membri sciolti: « ... sciolti, dico, non perché e' non habbiano per lo più qualche legame et continuatione; ma perché e' non sono molto appiccati insieme, et si vede in

Lo stile legato e costruito organicamente e simmetricamente nella subordinazione a più gradi, non è frequente in Bruno, non è la sua forma spontanea e solita di esprimersi, che si adagia invece spontaneamente nei moduli, aperti e suscettibili di estensioni indefinite, liberi da ogni organicità condizionante, della ripetizione di membri o incisi paralleli e sinonimici e della serie verbale per lo più sinonimica.

Qui Bruno sembra vittima di una *étiquette* letteraria: per significare alla sua donna i suoi sentimenti amorosi, ha voluto adottare quel linguaggio amoroso che traeva il suo lessico dall'*hortus conclusus* petrarchesco e petrarchistico (il *soccorso* della amata che *refrigera* la voglia amorosa dell'innamorato, che *disperatamente arde e sfavilla*) e si esprimeva in una sintassi nobilmente costrutta e modulata in ritmi ampi e melodiosi (desperataménte árdo e sfavíllo; pur troppo invidioso del mio bene (11)); si è messo così su una strada falsa, con il risultato che il suo periodo ci richiama le parodie che nelle sue commedie di tale linguaggio amoroso faceva l'Aretino.

Che anche qui sotto sotto serpeggi la parodia mi sembra da escludere: anzitutto per il tono generale della dedica, che, pur cedendo alla suggestione di qualche momento scherzoso, è serio e grave nella sua polemica

---

quegli una certa divisione, come di cose poste l'una sopra l'altra, della qual compositione darò questi esempi... ». Come si vede il Cavalcanti è ben cosciente che « sciolto » e « legato » sono termini puramente relativi: l'uno suppone l'altro e ciò che è stile sciolto rispetto ad uno più legato, può essere preso come stile legato rispetto ad uno maggiormente sciolto. Sempre per stile sciolto e stile legato si veda la analisi del Lisio a un periodo del *Principe* (*Il Principe di N. Machiavelli* con commento storico filologico stilistico a cura di G. Lisio, Firenze 1909, p. 18). Il Lisio, i cui scritti risalgono agli anni più interessanti della storia della Stilistica, resta un maestro di importanza indiscussa per l'analisi periodica. Per un quadro esauriente ed una esatta valutazione della sua opera, si veda la *Presentazione* che G. Folena fa precedere alla ristampa anastatica (Firenze, Sansoni, 1957) del commento alle *Orazioni scelte del secolo XVI*.

amara e nel contenuto filosofico; inoltre per certe dissonanze che si fanno sentire fin dalle prime righe del periodo esaminato e per il divario così sensibile nella struttura sintattica delle due parti; fatti che inducono a pensare piuttosto ad uno sforzo, vano ma serio, di raggiungere una coerenza stilistica.

Quel richiamo al « seno d'Abraamo » discorda col tono amoroso del contesto: svela il Domenicano che, suo malgrado, anche nei suoi momenti più mondani non sa spogliarsi del tutto della propria cultura biblica (1); il passaggio indifferente dal *voi* al *tu* e viceversa, comune nel napoletano plebeo (2), mostra lo sforzo, solo in parte riuscito, del Bruno per sostenersi a questo livello di aulicità. Proseguendo, vediamo a poco a poco emergere tra il sempre maggiore impaccio sintattico (« per farvi vedere che non può far quel medesmo caos che il mio amore... non passe... ») la genuina personalità del Bruno, così vigorosamente e sanamente plebea: ecco che ci viene incontro quell'espressione « marcio dispetto » che aulica veramente non è e invece si attaglia così bene all'animo crucciato del *Fastidito*; ecco ritornare il motivo della *candela,* che *porgiuta* dal *Candelaio,* chiarirà alquanto le *Ombre dell'idee* che nel loro ermetismo spaventano e fanno rimanere indietro le *bestie* e gli *asini,* i maligni e ignoranti avversari di lui Bruno (3), e farà infine « contemplare » il suo animo a molti, indomato nelle sventure dell'esilio. Il risentimento amaro che aumenta a poco a poco nell'animo combattivo del filosofo si sente nella trascuranza, nella sciatteria sintattica delle ultime battute del periodo, che sembra sempre voler finire e non finisce

---

(1) Chi conosce le opere del Nolano sa quanto siano frequenti le citazioni e i richiami delle Scritture.

(2) Torna continuamente nelle battute dei personaggi popolareschi del *Candelaio.*

(3) Epiteti abituali con cui Bruno qualifica i suoi avversari. La polemica letteraria nel Cinquecento assumeva normalmente questi toni intemperanti: si pensi al Berni, all'Aretino, al Franco per non parlare di moltissimi altri. Già nel Quattrocento, del resto, le polemiche tra Umanisti non scherzavano.

perché vi si appiccicano ogni volta, con i mezzi meccanici offerti dal nesso relativo o dalla congiunzione, nuovi incisi, che rappresentano nuovi flussi di malumore, indotti nella mente dal ritornare, uno per uno, dei gravi ricordi.

Questo tono di amara polemica diventa ormai il carattere dominante della pagina, fino alla fine.

Prevale ora uno stile sciolto, a periodi brevi bipartiti, la cui prima parte contiene una esortazione del Bruno al proprio nemico ad attendersi la vendetta del filosofo, e la seconda tale minacciosa esortazione giustifica esprimendo quanto un bel giorno avverrà secondo le speranze dell'esule ora conculcato :

1) « Salutate da mia parte quell'altro Candelaio... ; ditegli che non goda tanto... : *b*) perché a quest'ora a gli asini son mozze l'orecchie, ed i porci qualche decembre me la pagarranno ».

2) « E che non goda tanto... ; *b*) perché, si avverrà... ».

3) « Tra tanto, viva e si governe... ; *b*) *perché*... »

Nella ripetizione ostinata dello stesso schema si esalta la fermezza orgogliosa del Bruno di fronte ai suoi avversari, dell'uomo cui i difficili tempi che allora correvano dovevano un giorno preparare ben più ardue prove. Il linguaggio qui adottato, dignitoso ed amaro, si avvale di forme allusive : è ripieno di citazioni e richiami alle Scritture, alla Epistola di Paolo ai Corinzi, all'Evangelo di Luca ; e non vi manca un proverbio popolare. In particolare si insiste sulla parabola del *Figliuol Prodigo* il cui trionfante ritorno viene implicitamente preso a simbolo del futuro ritorno vittorioso dell'esule. Queste citazioni ci mostrano come la Bibbia costituisca ancora, per il monaco apostata, qualcosa di fondamentale, a cui si mutuano perfino le espressioni delle proprie personali polemiche (1) ; concorrono poi a dare un grave tono profetico alla pagina.

(1) La critica letteraria bruniana non ha forse messo sufficientemente in rilievo che infine Bruno era stato un domenicano, che aveva seguito tutto l'ordine degli studi ecclesiastici, che in quelle

La quale culmina nella commossa professione di fede filosofica:

« Ricordatevi, Signora, di quel che credo che non bisogna insegnarvi: — Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesmo. — Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto ».

La tendenza allo stile sciolto ha qui la sua esemplare espressione. Ogni membretto (1) del periodo centrale sta

---

scuole, ovviamente assai conservatrici rispetto alle scuole laiche del tempo, aveva avuto una formazione che, per certi aspetti, ad esempio il metodo dialettico-espositivo, non era molto diversa da quella delle vecchie scuole medioevali.

(1) *Membro* si deve propriamente chiamare, anche se molto breve, e *incisi* le due parti in cui si divide (es.: ogni cosa si muta / nulla s'annichila). Poiché i termini *membro* e *inciso* non vengono sempre impiegati omogeneamente dagli studiosi dello stile, credo sia bene tentare di fissarli una volta per tutte con le testimonianze degli antichi, con le definizioni dei grandi lessici di consultazione, oltre che con la trattazione (su basi eclettiche) che ne fa il Cavalcanti.

Quintiliano scrive: At illa connexa series tres habet formas: incisa quae κόμματα dicuntur, membra quae κῶλα, περίοδον quae est vel ambitus vel circumductum vel continuatio vel conclusio (*Inst. Or.*, 9, 4, 22; ed. Butler, Londra (Heinemann), 1920-1922).

Dell'inciso o comma afferma: Incisum (quantum mea fert opinio) erit sensus non expleto numero conclusus, plerisque pars membri. Tale est enim, quo Cic. utitur: *Domus tibi deerat? at habebas. Pecunia superabat? at egebas.* Fiunt autem etiam singulis verbis incisa; *Diximus, testes dare volumus;* incisum est *diximus.* (*Inst. Or.*, 9, 4, 122).

Ancora dell'inciso, Romanus Aquila: Caesum, inquit, quod Graeci appellant κόμμα, est pars orationis nondum e duobus aut e pluribus verbis quidquam absoluti significans: ut, *Etsi vereor, judices, ne turpe sit.*

Lo Stephanus (*Thesaurus Graecae linguae*, Parigi, Firmin-Didot, 1841), da cui traggo la citazione di Aquila, alla voce κόμμα fa corrispondere i termini latini di *segmen, caesum, incisum, incisio*, e spiega: « pars, scilicet membrum, periodi imperfectum ».

Il Forcellini (*Lexicon totius latinitatis*, Padova, 1940) così spiega *incisum*: Absolute, substantivorum more, est Graecum κόμμα, sive pars periodi brevior apud Rhetores: nam longior membrum est.

Anche sul *membrum* (κῶλον) possiamo farci una chiara idea con Quintiliano e l'Autore della *Rhetorica ad Herennium.*

Quintilliano (*Inst. Or.*, 9, 4, 123) così definisce il *membrum*:

a sé, anzi la voce sembra voler far punto dopo ciascuno di essi. I tre membretti sono via via più lunghi e richiedono un progressivo innalzamento del tono di voce che

---

Membrum autem est sensus numeris conclusus, sed a toto corpore abruptus et per se nihil efficiens. *O callidos homines* perfectum est, sed remotum a ceteris vim non habet ut per se manus et pes et caput: et *O rem excogitatam.*

Rhet. ad Herennium, 4, 19: Membrum orationis appellatur res breviter absoluta sine totius sententiae demonstratione, quae denuo alio membro orationis excipitur, hoc pacto: *Et inimico proderas.* Id est unum quod appellamus membrum; deinde hoc excipiatur oportet altero: *Et amicum laedebas.* (Cito dall'ed. Caplan, Londra, Heinemann, 1954).

Stephanus e Forcellini definiscono il membro o colon opponendolo all'inciso o comma (Stephanus: « ... [κῶλον] differt a κόμματι longitudine et absolutione... »; Forcellini: « ... [membrum dicitur] speciatim de parte orationis, seu periodi longiore: nam brevior incisum dicitur. »).

Dopo aver paragonato il membro a quello che è il verso nella poesia, il Cavalcanti così lo definisce: « ... il membro comprende et finisce qualche volta tutto il concetto, qualche volta non lo comprende et finisce tutto, ma una parte intera di tutto l'intero concetto; perché siccome la mano è un tutto intero, le parti della quale, come le dita intere, sono tutta essa mano, avendo ciascuna di quelle la sua — siami lecito dir così — totalità et compimento; così in un concetto che sia intero et grande si comprendono certe sue parti, le quali hanno anche esse qualche compimento; et queste sono i membri. » (*Ret.*, pp. 266-267). La sua definizione dell'inciso resta piuttosto ingarbugliata perché egli usa contemporaneamente svariate fonti della retorica antica, le cui opinioni, spesso diverse ed opposte, deve conciliare: « Possono questi membri essere et lunghi et corti. Quegli che sono molto corti chiamano alcuni eccellenti autori greci et latini con un nome tale, che significa tagliato, troncato; io col nome latino gli chiamerò incisi, o concisi; tali sarebbono questi: « conosci te stesso », « questo fu la rovina d'Italia » et simili. Alcuni altri vogliono che il conciso sia parte del membro, nel quale anche il concetto resti imperfetto, come questo: « voi avete udito qual fusse il successo », dove direbbono che quel « voi avete udito » fusse conciso. Con questi medesimi nomi, et Greci et Latini chiamano ancora le parole che sono spiccate l'una dall'altra, et ciascuna delle quali stia per se stessa, come: « l'ira, l'ambitione lo stimolava »; « l'ira » et « l'ambitione » sono concisi, de i quali più distintamente altrove in questo libro parlerò. » (*Ret.*, p. 267).

Riassumendo e confrontando le testimonianze citate, risulta:

1) L'inciso o comma — l'atomo della analisi periodica — è più breve del membro; secondo Quintiliano è per lo più parte del membro.

2) Secondo alcuni (Quintiliano, etc.) anche singole parole pos-

accompagni l'aumento di velocità. Il primo è un endecasillabo tronco dai forti accenti, che valorizzano insieme lo squillo dei suoni vocalici fino a quella *a* così imperiosa (quasi una sfida) della tronca, e il gioco allitterante, duro e barbaro, delle dentali; la rapidità di questo membro è tale che quasi non ci avvediamo della sua bipartizione antitetica. Il secondo membro è più lungo, più smorzato negli accenti e nei suoni e chiarisce il ritmo binario e antitetico del periodo dividendosi in due incisi perfettamente paralleli, un settenario piano e un quinario sdrucciolo; il forte accento della sdrucciola fa da eco a quello della tronca che terminava il primo membro. Il terzo membro è l'acme della tensione e del movimento. Assai più lungo dei primi due, si tripartisce in incisi che sono assai più serrati, più legati, di quelli, ad esempio, del secondo membro (tra i quali si formava una lunga pausa: ogni cosa si muta, // nulla s'annichila). Non più il ritmo binario - antitetico, ma la ripetizione triplice, commossa e vibrata, quasi gridata, dell'articolo più caro della propria professione di fede filosofica: « ... è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente uno, simile e medesmo ». Un effetto di accelerazione di ritmo è conseguito con lo spostamento dell'accento emotivo principale degli incisi su parole sempre più lontane dall'inizio degli stessi:

... *è un sólo* che non può mutarsi, *un solo è etérno, e può perseverare eternamente úno,* símile e medésmo ». Poiché il primo accento di ogni inciso si trova sempre più

---

sono essere incisi; secondo altri (Aquila, etc.) sembra che il minimo siano due parole.

3) L'inciso non ha in sé alcuna completezza e perfezione di senso. Il membro, invece, ha una relativa completezza e perfezione di senso, anche se non può stare da solo.

4) Le definizioni — ispirate ovviamente a criteri eclettici — dei lessici Stephanus e Forcellini, e anche quelle del Cavalcanti, accentuano il carattere di termini relativi di inciso e membro, le cui significazioni possono talora in parte ricoprirsi. Quando il periodo è molto corto e non si presta che a una sola suddivisione, possiamo chiamare le sue parti tanto membri che incisi.

lontano dall'inizio dell'inciso stesso, la parte « proclitica » di questo aumenta sempre più e dobbiamo dunque pronunciarla con sempre maggiore rapidità. Comprendiamo così l'intima ragione di certe inversioni (è un *sólo* che... *un solo* è *etérno,* e può perseverare *eternamente úno*) : valgono a confinare la parola che nell'inciso precedente era tonica, nella zona protonica dell'inciso, con effetto di svolgimento e varietà nella ripetizione e, come si è visto, di accelerazione finale. La triplicazione finale del predicato è anche essa in funzione di tale accelerazione, accostando tre forti accenti, tre rapidi rintocchi, che suggellano e ribattono definitivamente la proposizione enunciata.

Il periodo-appendice che segue ha come l'ufficio di smorzare questa tensione, che il periodo precedente aveva lasciato nella sua acme. E' come un cerchio che si richiude, riportando la quiete interrotta : torna il ritmo binario ; un chiasmo che appena si sente ha l'ufficio di adagiare il periodo in una clausola di riposo : « Con questa filosofia l'animo mi s'aggrandisse, e me si magnifica l'intelletto ».

Con quanta sobrietà e pudore il filosofo, nuovo mistico del pensiero, accenna all'entusiasmo e insieme alla calma consolante fiducia che la filosofia gli sa dare, a lui esule tra gente ostile, preparato ad un avvenire tenebroso ! Questa semplice pudica confessione ci commuove assai di più di tanti resoconti delle proprie calamità, più diffusi ma più freddi, che il Bruno scriverà nelle *Epistole Proemiali* dei Dialoghi filosofici.

La pagina è finita. Nulla aggiungono le poche righe esplicative che seguono, che, nel loro stile antitetico, mostrano la accettazione virile da parte del filosofo del corso degli eventi, quale che sia, nella fiducia di un ritorno universale delle cose, di un rovesciamento dei valori, per cui i valori apparenti cadranno e quelli veri avranno il giusto trionfo :

« Però qualunque sii il punto di questa sera ch'aspetto, si la mutazione è vera, io che son nella notte, aspetto il giorno, e quei

che son nel giorno, aspettano la notte: tutto quel ch'è, o è cqua o llà, o vicino o lungi, o adesso o poi, o presto o tardi ».

E, con mossa improvvisa, il congedo:

« Godete, dunque, e, si possete, state sana, ed amate chi v'ama ».

Il terzo membro, più corto, rimato col secondo, suggella con grazia l'affettuoso e garbato saluto.

Con questa visione del mondo, con una rassegnazione di fronte ai tempestosi eventi di cui è stato vittima, che è insieme una serena e tranquilla fiducia nella propria vittoria di filosofo, il Bruno intraprende la satira della società napoletana (e più largamente umana) del *Candelaio*. Una satira della umana società nella sua realtà effettuale, non per farsene strumento di politica potenza (Machiavelli) o per contrapporvi ed instaurarvi un proprio ideale di società e di stato (Campanella), ché il Bruno è esente da ogni istanza pragmatica; ma un ultimo sguardo amaramente satirico e contemplativamente distaccato alla vita degli uomini — vista sotto la specie della piccola vita della propria città nativa — dell'esule filosofo che ha ormai la sua vera patria e il suo santo focolare tra i miti affascinanti del proprio intelletto.

ROBERTO TISSONI.

VARIETÀ

PREMESSE A UNA RILETTURA DEL PASCOLI*

Il mancato accertamento della cronologia dei singoli componimenti pascoliani e l'impossibilità di accedere alle varianti dei medesimi hanno contribuito, nell'ambito propriamente critico, al determinarsi e al persistere di conclusioni e direzioni spesso errate. Pertanto, l'ordinamento cronologico delle poesie pascoliane e delle varie redazioni di esse (dagli abbozzi e dai primitivi disegni agli stessi rifiuti e cancellature) deve considerarsi come fatica preliminare a una rilettura critica del Pascoli.

Sono note agli studiosi le edizioni dell'opera pascoliana: da quelle tradizionali Giusti-Zanichelli (poi Zanichelli) (1) alle edizioni mondadoriane (*Poesie* [in un volume]: 1939[1] - 1948[4] - 1956[8]; *Carmina*: 1951[1] - 1954[2]; *Prose*: Vol. I: 1946[1] - 1952[2] - 1956[3]; Vol. II: 1952) (2).

Sulla quarta edizione milanese delle poesie italiane è opportuno soffermarsi, dato che, nell'intenzione dell'editore, essa vuole essere l'attuazione del v o l u m e u n i c o vagheggiato dal poeta. L'ordinamento (diverso, rispetto a quello delle precedenti edizioni) (3) assegnato alle singole raccolte a cominciare appunto dalla edizione mondadoriana del 1948, vorrebbe obbedire, come avverte l'editore, a « un più giusto criterio cronologico » e a quell'« ordine ideale che il Poeta indicò nelle epigrafi virgiliane premesse alle sei prime sue raccolte di poesie » (*Nota alla quarta edizione*, p. IX). A proposito

---

(*) Comunicazione tenuta a Bologna il 28 marzo 1958 al Convegno di Studi Pascoliani.

(1) Dei dodici volumi dell'edizione Zanichelli (ultima ediz.: 1953) i primi sei seguono l'ordine assegnato dal poeta secondo il disegno di quel « volume unico che non gli riuscì di fare » (Maria Pascoli).

(2) La quarta edizione (1948) delle poesie italiane in un volume presenta, rispetto all'edizione del 1939, oltre a vari spostamenti nella distribuzione delle raccolte (si veda il PROSPETTO I a pag. 78 del presente articolo), l'inserimento della raccolta postuma *Traduzioni e Riduzioni*, e l'aggiunta e il mutamento di alcuni dati cronologici sotto i titoli delle varie sillogi. Prima dell'edizione in un volume (1939[1]) il Mondadori aveva pubblicato nella raccolta *Tutte le opere di G. Pascoli* (a cominciare dal luglio 1935) l'opera poetica pascoliana in dodici tomi (i cui primi sei seguono l'ordine dell'edizione Zanichelli); nella « Biblioteca Moderna Mondadori », poi, a cominciare dal 1948, sono state ristampate sette raccolte di poesie italiane: *Myricae*, *Primi Poemetti*, *Nuovi Poemetti*, *Canti di Castelvecchio*, *Odi e Inni*, *Poemi Conviviali*, *Poemi del Risorgimento*. I *Carmina*, a cura del VALGIMIGLI, riproducono il testo latino dell'edizione curata da ADOLFO GANDIGLIO (Bologna, Zanichelli, 1931).

(3) Vedi il PROSPETTO I a p. 78 del presente fascicolo.

delle indicazioni cronologiche (segnate sotto il titolo dei singoli volumi) (1) vien fatto di osservare che, piuttosto che ad illuminare il lettore, esse contribuiscono a disorientarlo (2).

Più lungo e complesso si fa il discorso nei riguardi dell'« ordine ideale » indicato dal poeta, in quanto si tratta di questione che investe non l'ordinamento tipografico dell'opera pascoliana, ma la sua stessa struttura interna, la sua validità sul piano dell'arte. (Intanto, va osservato che l'editore non ha del tutto rispettato l'ordine assegnato dal Pascoli. Infatti il volume *Odi e Inni* è stato portato dal quinto al sesto posto e dal sesto al quinto *Poemi Conviviali*).

Un'intelligente proposta di riordinamento di tutta l'opera pascoliana fu suggerita, anni or sono, da G. B. Pighi (3). Se non che

---

(1) Dal volume *Poesie* di G. Pascoli, Milano, Mondadori, 1956[8] (della quale edizione, che riproduce la quarta del 1948, ci varremo in seguito per le citazioni), riportiamo i dati cronologici delle singole raccolte: *Myricae* [1891-1903]; *Primi Poemetti* [1897-1904]; *Nuovi Poemetti* [1909]; *Canti di Castelvecchio* [1903 - 1912] [ma nell'indice si legge soltanto una data: 1903]; *Poemi Conviviali* [1904]; *Odi e Inni* [1906-1913] [ma nell'indice: 1896-1911]; *Poemi Italici* [1911-1914] e *Canzoni di Re Enzio* [1908 - 1909]; *Poemi del Risorgimento*: *Inno a Roma*; *Inno a Torino* [1910-1912] [ma nell'indice: 1913]; *Poesie Varie* [1872-1911]; *Traduzioni e Riduzioni* [1913].

(2) Sembra che l'editore, nell'assegnazione della cronologia (si veda la nota precedente), abbia voluto offrire al lettore, per ciascun volume, le date della prima e della edizione definitiva (quando le due date non coincidono). E tale criterio può essere utile per chi studi, ad esempio, la fortuna dei vari volumi di poesia. Non lo è già più per chi voglia conoscere la storia della poesia pascoliana. Sappiamo, ad esempio, che il titolo di *Myricae* « che poi si propagò a tutte le altre » (Pascoli), comparve la prima volta in testa a un gruppetto di liriche (otto delle ventidue che poi formarono il volumetto del '91) pubblicate nel 1890 (su « Vita Nuova »), ed anzi, ad esser più precisi, si deve aggiungere che, a detta del poeta stesso, i più antichi componimenti del volume « furono fatti » e « pubblicati prima dell'80 »; e che altri versi di *Myricae* furono pubblicati nell'86 ed altri ancora nell'87 (si veda la *Nota Bibliografica* alle *Myricae*, p. 147 dell'ediz. cit.). Inoltre, se il 1903 è considerato l'anno della edizione definitiva (sesta) delle *Myricae*, sappiamo che, in realtà, edizione definitiva fu la quinta del 1900, l'anno in cui furono aggiunte al volume le poche *Myricae* composte per ultime. (In altre parole, la sesta edizione del 1903 non è che una ristampa della quinta del 1900). Lo stesso si dica per la cronologia assegnata ai *Poemi Conviviali* e ai *Canti di Castelvecchio*, ai *Primi Poemetti* e al volume *Odi* e *Inni*. Ché, se i primi *Conviviali* furono pubblicati nel '95, i primi sei *Poemetti* e la prima *Ode* furono pubblicati nel '96 e i più antichi *Canti di Castelvecchio* sono del 1897. Non è esatta l'indicazione 1897-1904, posta sotto la dicitura *Primi Poemetti*, i quali ebbero quel titolo definitivo soltanto nell'edizione del 1904, conservando nella prima (1897) e nella seconda (1900) quello di *Poemetti*. Bisognerebbe poi fare una distinzione tra le edizioni definitive pubblicate dal poeta e le edizioni postume con aggiunte fatte dalla sorella Maria. È il caso di *Odi e Inni*, la cui seconda edizione è del 1907 e la terza, curata da Maria, che vi inserì altre poesie, e data come definitiva, è del 1913. I dati cronologici posti sotto il titolo *Poesie Varie* non obbediscono già più a quello che pareva un criterio unico di segnare, cioè, la cronologia della prima e della edizione definitiva, infatti essi corrispondono all'anno di composizione del più antico e del più recente componimento e non agli anni della prima (1912) e della seconda edizione (1913). Infine, non s'intende bene perché, nell'indice, alcuni titoli delle raccolte rechino dati cronologici diversi da quelli dati nel volume. (Si veda anche per questo la nota precedente).

(3) G. B. Pighi, *Per una futura edizione delle opere di G. Pascoli*, « Convivium », n. 1, 1947, pp. 37-42.

quali fossero le reali intenzioni del Pascoli nei riguardi di un ordinamento complessivo, non ci è dato dire con certezza. Infatti, se si tolga l'insieme dei motti virgiliani (1) (e dei motti di chiusura) coi quali il poeta contrassegnò i sei volumi di versi italiani da lui editi in vita (ma si deve anche tener presente che, ad esempio, raccolte come il *Ritorno a San Mauro* o *Diario autunnale* sono rimaste incompiute e inserite provvisoriamente nel volume *Canti di Castelvecchio*, e altre, come *Piccolo Vangelo* e *La Befana*, sono restate addirittura fuori dei sei volumi ordinati dal poeta), il supposto disegno d'insieme dell'opera pascoliana si presenta piuttosto vago, tanto più, poi, se si tengono presenti talune dichiarazioni del poeta, il quale, fino all'ultimo dei suoi giorni, si dolse di non aver potuto realizzare se non una parte dell'opera vagheggiata « fin da ragazzo ». Ad Angiolo Orvieto, ad esempio, nel maggio del 1899, scriveva:

> Io non posso impedire ai critici... di giudicarmi in bene o in male, ma... per parte mia non aiuterò mai un lavoro che non può essere sereno che dopo la morte, e non può essere giusto se non dopo veduta tutta la produzione d'uno scrittore, il quale, in ritardo per la sua povertà che lo ha messo in mille beghe e in mille imprese discordanti, non è ora se non ai prodromi dell'opera sua. In ciò vedi dell'arroganza? Non vedercela. Io ho un programma fin da ragazzo, e voglio compierlo, se prima non muoio di crepacuore per mille e un dispiacere (2).

E nel 1906, al Marinetti, che sulla rivista « Poesia » aveva bandito un concorso « per uno studio critico sull'opera poetica di G. Pascoli », confessava:

> Di quel concorso da voi bandito, vorrei pur ringraziarvi ma non so... che volete? Io non ho finito. Morissi ora lascerei tutto a metà.

E al Pietrobono nel 1907:

> Sto raccogliendo le mie idee e ravviando le mie imagini, e mi preparo a compiere i due terzi ancor da fare della povera opera mia (3).

Riguardo ai poemi latini, allo stesso Pietrobono, nel luglio del 1907, dichiarava:

> Tu sai quanto io ami quell'opera mia, che è incompiuta e di molto. [I Poemi latini] debbono, come sai, formare un libro della Vita dei Romani, in pace e in guerra, in città e in campagna (tutto questo non va ripetuto!!!), nei diversi tempi di Roma dal principio alla fine (4).

Non si può negare, dunque, che nella mente del Pascoli ci fosse un antico e definito e assai vasto programma, ma non è altrettanto

---

(1) Appunto nei motti virgiliani G. B. PIGHI ha creduto di poter individuare la « chiave » per procedere ad un nuovo ordinamento delle poesie italiane e latine.

(2) G. PASCOLI, *Lettere inedite ad Angiolo Orvieto*, « Il Ponte », n. 11, novembre 1955, p. 1885.

(3) P. VANNUCCI, *P. e gli Scolopi*, Roma, Signorelli, 1950, p. 383. Si veda anche a p. 163: « Prima di morire voglio aver colorito almeno la quarta parte dei miei disegni ».

(4) P. VANNUCCI, *op. cit.*, p. 386.

facile determinare di esso i limiti e i caratteri. Né vorremo cadere nell'errore di studiare e giudicare l'opera d'un poeta per quel che doveva essere, piuttosto che per quel che realmente essa è. Resta comunque vero che, alla « piccola » parte dell'opera che gli riuscì di realizzare, il poeta volle assegnare un certo ordine, e quando, nel 1906, parve che una delle sue più vive aspirazioni, quella di veder riunite in un volume (1) le varie raccolte dei suoi versi, stesse sul punto di venir appagata (almeno in parte), all'editore Bemporad, che s'era adoperato a tale scopo, il poeta dichiarò:

> Così potrò presentare all'Italia la mia opera poetica nella sua interezza e nel suo ordine. E parrà un'altra (2).

C'era, dunque, innata, nel Pascoli, la vocazione ad apparire come poeta d'una vasta opera unitaria, nella quale questo e quel componimento comparissero disposti — quasi tessere d'un unico disegno — in un certo conchiuso ordine. Ma, quel che è più, attribuiva egli a tale disposizione il potere di cambiar volto e significato e valore ai suoi versi. C'è da credere che oltre e più che l'esempio di tutta una tradizione poetica nella quale è stata sempre tanto viva la tendenza « al composito, a fare un *corpus*, un poema organico anche dei *rerum vulgarium fragmenta* », tradizione, al cui peso, come ha giustamente osservato Umberto Bosco, « uno studioso come Pascoli non poteva completamente sottrarsi » (3), c'è da credere che, a determinare quella persuasione nel poeta, fosse soprat-

---

(1) Sono, in parte, note le vicende editoriali delle varie raccolte di versi del Pascoli. Ho riferito altrove (si vedano le note introduttive alla *Bibliografia della critica pascoliana*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. XII) i motivi che ostacolarono la pubblicazione di nuovi volumi e ritardarono nuove edizioni delle *Myricae* o impedirono che quest'ultimo volume venisse inserito nella collezione delle poesie pascoliane. Nell'aprile del 1899 il Pascoli confidava ad A. Orvieto: « Quanto ai miei volumi, non puoi immaginare i miei disinganni. Il Giusti non risponde nemmeno alle mie lettere ». « Gli offersi i *Poemetti*... ma io volevo... che s'impegnasse a pubblicare in edizioni conformi, quando venisse il tempo, gli altri volumi di versi via via, *Myricae*, seconda serie [*Canti di Castelvecchio*], *Poemi Conviviali*, *Odi e Inni* » (*Lett. Ined.* cit., p. 1884). E all'editore Giusti scriveva: « Devo... per la cura della mia povera fama artistica, stampare le *Myricae* nella mia collezione, sì che i critici sappiano finalmente che oltre le *Myricae* ho scritto i *Poemetti* etc. e oltre i *Poemetti* ho scritto le *Myricae* etc. » (L. PESCETTI, *G. Pascoli e il suo primo editore*, « Telegrafo », 20 agosto 1937). A Luigi Pietrobono, nel 1902, a proposito di un'infelice impresa per una edizione dei *Canti di Castelvecchio*, scriveva: « E io riacquisterei la mia libertà da quello stampatore lucchese, e potrei pubblicare i miei *Canti di Castelvecchio*, *Odi e Inni*, *Poemi Conviviali*, *Piccolo Vangelo*, etc., che sono arrestati ora dalla asinità altrui e dalla miseria... mia » (P. VANNUCCI, *op. cit.*, p. 326).

(2) L. PESCETTI, *P. e la Myricae*, « Telegrafo », 24 maggio 1939. Ad essere precisi, il Bemporad s'era adoperato per riscattare i *Poemetti* (dopo il fallimento Paggi) e le *Myricae*, la cui proprietà apparteneva all'editore Giusti, che il poeta definiva: « Proprietario delle mie proprietà » (*Lett. Ined.* cit., p. 1879 e p. 1886). Dobbiamo, dunque, pensare sempre ad una molto futura attuazione di un'opera unica completa.

(3) U. BOSCO, *Il Pascoli tra Ottocento e Novecento*, in *Studi in onore di P. Silva*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 21.

tutto un particolare atteggiamento psicologico del Pascoli: quella sua innata e confessata tendenza a scoprire nelle cose, nelle parti e nel tutto, ingegnose e simboliche significazioni, tendenza che lo induceva talvolta a sovrapporre al già fatto allegorizzanti strutture, a reinterpretare simbolicamente le sue stesse creazioni (1).

Più fattori, dunque, concorsero a sollecitare e ad alimentare l'aspirazione del Pascoli verso un ampio e complesso e unitario lavoro, del cui « disegno » generale, però, come s'è veduto, noi non possediamo che degli elementi o componenti isolati quali sono le singole raccolte. Le quali, almeno ciascuna per sè presa, sembrerebbe dovessero ubbidire ad esigenze di coerenza e di unità e possedere un loro ben definito carattere. Ma, per limitarci alle *Myricae*, si pensi soltanto all'assurdo di dover cercare l'intonazione per una lettura, poniamo, dei più antichi e festosi madrigali dell'*Ultima Passeggiata* (1886), di *Nozze* (redazione definitiva: 1892), delle più recenti freschissime liriche registrate su nuovi e più felici modi (*Alba festiva*, *Lavandare*, *Con gli angioli*, ecc.), riferendosi a quella singhiozzante e diseguale elegia che è il *Giorno dei morti* (2), posta, a cominciare dalla terza edizione (1894), ad apertura di volume, quasi a costituirne la chiave dolorosa. Tale intrusione intellettualistica si può notare non solo nell'ambito di tutta una raccolta o di un gruppo di liriche, ma persino in un singolo componimento ripreso e rielaborato in tempi diversi, e magari nell'ambito breve del titolo di una lirica.

Sappiamo, per di più, che la particolare dinamica della fantasia del Pascoli, il suo ritmo creativo, la sintassi e la logica del suo discorso interno, conducono il poeta a costruire, piuttosto che per precisi contorni e per ferme linee architettoniche d'insieme, per « ritorni e cerchi musicali » e ad affidare al tono e qualità della sua voce la continuità e unità del suo canto (3). E dunque non può

---

(1) « Non per nulla », scrive U. Bosco, « Pascoli è tra gli esegeti danteschi colui che ha dato più peso all'allegoria », fino a credere di poter stabilire « l'equazione poesia-allegoria » (U. Bosco, *La meditazione del poeta e la sua poesia* (*Chiose ad un libro sul Pascoli*), « La Cultura », 15 maggio 1927). Ma per questo si veda, in *Studi in onore di P. Silva*, il saggio precedentemente citato, ove, con la consueta penetrazione e limpidezza, U. Bosco mette in luce l'intima contraddizione che inficia alla radice molta poesia pascoliana e che rattiene il Pascoli al di qua dell'autentico simbolismo decadentistico. Il Pascoli, infatti, « trasforma il simbolismo decadentisticamente inteso in allegoria intellettualistica », giungendo ad un "simbolismo gnomico" « che è la negazione in termini del simbolismo decadentistico » (pp. 19-20).

(2) Lo stesso poeta, che non era privo di facoltà autocritica, parlando del *Giorno dei morti* con l'amico pittore A. De Witt, confessava: « So che questa non è ancora poesia. Ma è uno sfogo della mia ambascia che non può rimanere in me » (A. De Witt, *Il Pascoli in Toscana*, « Marzocco », 13 marzo 1932).

(3) Si sarebbe quasi portati a supporre che il poeta, consapevole d'una originaria insufficienza della propria facoltà coordinatrice delle emozioni fantastiche, avvertisse l'esigenza d'un'operazione sintetizzatrice, ch'egli realizzava con l'applicazione *a posteriori* di significati d'origine intellettualistica.

che risaltare con tanto maggiore evidenza la disarmonia derivante dalla volontà d'un disegno, d'una struttura (che aggrava di significati intellettualistici e simbolici la sua opera) e dal nativo simbolismo della sua « parola » quand'essa è più nuova e creativa e pregnante. Del resto, lo stesso Pascoli svelò, in una lettera al Gargano con la quale accompagnava l'invio di alcune poesie, la natura e l'attitudine caratteristica della sua facoltà creativa:

> Eccoti i frammenti saffici. Dico frammenti perché tali sono nel mio pensiero. Io non ritrovo dopo quel momento, l'autore dei pochi versi, più: sicché rimangono incompiuti: esso è morto... (1).

Inviando allo stesso Gargano altri versi, li definiva: « carbonio puro della più bell'acqua ». Poesia pura, in altri termini.

Si direbbe che il poeta, consapevole di questa ennesima contraddizione della sua natura destinata alle antitesi, cercasse, nell'ambito della rischiosa logica del *Fanciullino,* un principio d'accomodamento, quando dal *fanciullino* fece dire: « Rara la poesia pura. Ma c'è la poesia applicata ». Ed ecco, da un lato, la vocazione all'estasi breve, il dono dell'attonito e fugace approdo nel dominio della poesia senza aggettivi; dall'altro, la tendenza al costruito, il bisogno d'un'architettura densa di fregi, di festoni, di nicchie (si pensi ai motti d'apertura e di chiusura dei suoi volumi di versi: *Arbusta iuvant humilesque myricae; Et dolet et redolet; Paulo majora; Falx est de caelo,* ecc., ai titoli dei gruppi, a certe prefazioni dall'alto tono profetico o programmatico).

Non direi, allora, che « una gran parte » del « significato » dell'opera pascoliana sia da ricercare, come afferma il Pighi, « nella sua architettura » (2). La conoscenza della quale potrà, è vero, essere vantaggiosa per giungere ad illuminare il pensiero dell'autore, per ricostruire la sua, quale che sia, concezione dell'essere e del vivere, e sarà da utilizzare, dunque, in sede di esegesi dell'opera, ma non potrà condurci, in sede estetica, a nient'altro che a un giudizio negativo.

A cominciare dal 1892, ad esempio, le *Myricae* si aprivano e si chiudevano nel nome del babbo ucciso e della mamma morta di passione (3). Entro quella cornice dolorosa stavano le fresche *myricae* ignare di pianto. Il sovrapporsi del motivo intensamente patetico e umano, ma estraneo all'arte, enunciato nella prefazione, non riusciva tuttavia ancora a turbare il carattere sereno delle *Myricae,* tutte anteriori al sopravvenuto intento pratico, come accadrà a cominciare dalla quarta edizione, nella quale il libro si presenta articolato in dodici gruppi, che obbediscono a una vaga analogia di motivi, come altrettanti momenti d'una esistenza travagliata o ras-

---

(1) *Lettere a G. S. Gargano,* in P. PANCRAZI, *Scrittori d'oggi,* Serie Terza, Bari, Laterza, 1946, p. 269.

(2) G. B. PIGHI, saggio citato.

(3) Alla dedica: *A Ruggero Pascoli,* seguiva, nella seconda edizione, un frammento del *Giorno dei morti* e alla fine del volume erano posti i tre sonetti *Anniversari* con la dedica: *A mia madre l'infelicissima.*

segnata. Intendiamoci, quegli stessi motivi biografici (e didascalici e ideologici) inseriti nelle programmatiche prefazioni, dove si trovano come nuclei potenziali di possibili ispirazioni, andranno (giova ripeterlo) cercati e valutati secondo il loro merito artistico, quando siano calati in questo o quel componimento poetico.

Chi voglia, poi, delineare senza incertezze la storia della poesia pascoliana, deve tener presente che l'ordinamento imposto dal poeta ai sei volumi della sua « Collezione » contribuì a convalidare l'idea d'uno svolgimento nel tempo della poesia del Pascoli (1). Si pensi, infatti, che, fino all'estate del '97, le *Myricae* rappresentavano ancora l'unico volume di versi pubblicato dal Pascoli. E se una prima edizione dei *Poemetti* (appena venti componimenti di contro ai quarantotto dell'edizione definitiva del volume diventato nel 1904 *Primi Poemetti*) usciva a Firenze nella seconda metà del '97, dovevano passare sei anni prima che apparisse un altro volume: i *Canti di Castelvecchio*. Tale circostanza del tutto esterna fece sì che le *Myricae* avessero tutto il tempo di affermarsi e contribuì a dar consistenza al ritratto del poeta, fissato da una copiosa letteratura, che vedeva, ormai, nel Pascoli, il cantore or sereno or triste del minuscolo idillio georgico e domestico: che pareva dovesse fedelmente rispecchiare e restare il tratto caratteristico e definitivo della musa pascoliana. Ritratto, che, ripreso e trasmesso dall'uno all'altro scritto sul Pascoli, trovò un decisivo suggello nelle nitide formulazioni crociane (2).

Il Pascoli, scrisse Benedetto Croce, « era uno squisito poeta nelle prime *Myricae*, restio a scrivere e a stampare... ma la fama lo ha raggiunto e lo ha eccitato a una produzione abbondante e artificiale... ». Ed ecco, secondo l'ormai tradizionale profilo d'uno svolgimento del Pascoli per fasi di progressiva complessità e per gradi nel tempo, alle brevi e fortunate *Myricae*, succedere, distanziati e distinti nel tempo, gli altri volumi, che, scaglionati lungo un ventennio (1891: *Myricae* - 1911: *Poemi Italici*), starebbero a testimoniare i successivi stadi d'un tentativo inteso a delle conquiste vietate e pertanto fallito. Ma quel tanto di cronologia dei singoli componimenti che è finora possibile stabilire ci consente di affermare

---

(1) È vero che, chi si fosse dato pensiero di leggere le note bibliografiche aggiunte dal Pascoli alle raccolte dei suoi versi, si sarebbe facilmente accorto che la cronologia di edizione dei volumi non corrisponde affatto a quella dei singoli componimenti. È il poeta stesso a informarci che, ad esempio, « i più vecchi *Conviviali* » (usciti in volume nel 1904) furono stampati nei primi mesi del '95 (vedi: *Poesie* di G. Pascoli, ed. cit., p. 775), che alcuni *Canti di Castelvecchio* (usciti in volume nel 1903) furono pubblicati nel 1897 (*op cit.*, p. 603). Fu appunto nel leggere quelle « note bibliografiche » che avvertii (fin dal 1949, quando mi accinsi al mio primo lavoro sul Pascoli) la fondamentale necessità di porre alla base d'un nuovo studio sul poeta l'accertamento della cronologia di composizione delle singole poesie pascoliane.

(2) Può essere non privo d'interesse conoscere le reazioni del poeta a tale particolare piega della sua fortuna. Scrivendo, egli, all'editore Giusti, lamentava che critici e pubblico, « avvezzi ormai » alle « Cavallerie rusticane », fossero sempre disposti a credere « all'esaurimento e decadimento dell'autore piaciuto nella sua prima opera » (L. Pescetti, art. cit.).

che è doppiamente falso il profilo d'uno svolgimento nel tempo dell'opera pascoliana: sia che s'intenda nel senso che, tra l'ideazione (o la stesura) d'un volume e l'altro, sarebbero intercorse distanze temporali, sia, intendendo riferirsi ad un processo d'amplificazione (quasi fenomeno d'elefantiasi) che avrebbe condotto il Pascoli dal piccolo al grande, dalla miniatura e dalla toccatina delle prime *Myricae*, al vasto affresco e al ciclo sinfonico dei *Poemetti* e dei *Conviviali*.

Che sia errato supporre che il Pascoli (per sollecitazioni di natura extra-artistica, come sarebbero la ricerca della fama o l'ambizione di succedere al vate Carducci o di emulare l'aedo D'Annunzio) sia giunto soltanto negli anni maturi ad un impegno programmatico implicante sempre più complesse strutture e più ampie e ardite costruzioni strofiche (oltre a quanto si è visto più dietro sui « disegni » e « progetti » dell'adolescente e del giovane poeta), lo dimostrano le costatazioni che seguono.

Rifacciamoci a una data: il 1897, anno della quarta edizione delle *Myricae*. È di quell'anno l'*inno Ad Antonio Fratti*, il quale, pubblicato nel giugno sul giornale « La Tribuna », recava la seguente significativa nota:

> Dei miei sogni di ragazzo era anche questo: offrire se non dare all'Italia la lirica Pindarica o corale.

E sarà opportuno anche ricordare la nota testimonianza del Mazzoni sul Pascoli studente:

> Meditava nuove odi che fossero insieme musica e poesia, con nuovi ritmi, con nuove combinazioni di parole.

Si pensi a *Gog e Magog*, il *Conviviale* che, nelle favolose vicende d'una mostruosa umanità che si muove ai confini dell'incubo e del mito, sembra voler adombrare immani avvicendamenti di razze e sovvertimenti di civiltà (1), ebbene, *Gog e Magog*, pubblicato nel gennaio 1895 (sebbene non propriamente nella redazione attuale), era stato composto nel 1894, l'anno di *Sogno*, *I due bimbi*, *Pioggia*, ecc., brevi *myricae* che andarono ad accrescere l'ancor smilzo volumetto del 1892 (2). La consultazione di alcuni autografi pascoliani

---

(1) Se ne veda l'interpretazione che ne ha dato L. VALLI, *Gog e Magog*, in *Studi pascoliani*, I, Bologna, 1927, pp. 12-29.

(2) Al Chiarini, che l'aveva invitato, nel 1884, a collaborare alla « Domenica del Fracassa », il Pascoli, rivelava in una lettera le sue predilezioni per le remote età e per popoli ed eventi avvolti nella leggenda e nel mito. « Io vorrei », scriveva, « nella gazzarra di questa modernità ciarliera e soddisfatta, ragionare discretamente d'antichi nomi e d'antiche opere... ». E volendosi spingere più indietro nel tempo, persino nella tesi di laurea del Pascoli — una tesi su Alceo — si possono avvertire certe preferenze e tonalità che sarebbero sfociate e maturate nei *Conviviali*. Non per incontrare Alceo « da le battaglie reduce » il giovane Pascoli approdava nella luminosa isola eolica, « ma per sentire », come si legge nella dissertazione, « un poco del gorgheggiare degli usignoli antissei... e un poco del gracchiar delle cicale... e lo strepito del vento tra i rami dei meli, come udiva Saffo al cader dell'autunno ». In pieno clima pascoliano, come si vede. Forse

ci consente di provare, in maniera incontestabile, la contemporaneità di stesura d'una *myrica*, d'un *conviviale* e d'un *poemetto* (si vedano, nel fascicolo *Tutte le opere di Giovanni Pascoli, Programma*, Milano, 1935, le tavole 40-41, nelle quali, appunto, si possono vedere, riprodotti negli autografi, il conviviale *Tiberio*, il poemetto *Il Libro* e la myrica *X agosto*). E, tanto per citare, riguardo a tale contemporaneità, qualcuna delle tante testimonianze epistolari del poeta, in una lettera al Micheli del febbraio 1897 leggiamo:

> Presto la 2ª di *Lyra*, in macchina la 4ª di *Myricae*, il volume dei *Poemetti*, presto i *Poemi Conviviali*.

Non bastasse ancora, si aggiunga che alcune tra le più brevi *Myricae* sono, non dico contemporanee ma posteriori, e talune di molti anni, ad alcuni dei più noti *Carmina* (in una lettura critica complessiva del Pascoli sarebbe semplicemente assurdo continuare, come s'è fatto nel passato, a studiare separatamente da quella italiana la poesia latina): *Vejanius* (*Liber de poëtis*) è del 1891; il poemetto *Gladiatores* (*Res Romanae*) è del 1892, e composti tra il 1892 e il 1893 furono i *Carmina*: *Phidyle* (*Liber de poëtis*), *Laureolus* (*Res Romanae*), *Myrmedon* (*Ruralia*) e inoltre i *Poematia*: *Crepereia Tryphaena*, *Gallus moriens*, *Mater*, *Precatio*, e le cinque *Jani Nemorini Silvula* (1).

Se aggiungiamo che già nel 1891 il Pascoli, « nei pochi momenti liberi », prepara *Lyra Romana* per il Giusti (*Lettere inedite ad A. Orvieto* cit., p. 1896), che fin dal 1893 ha in cantiere « uno studio dantesco » (P. Vannucci, *P. e gli Scolopi*, Roma, 1950, p. 147) al quale, anzi, pare si dedicasse fin dagli anni di Matera e di Massa, che alcune delle sue più originali prose e alcuni capitoli del *Fanciullino* risalgono al 1896, vien fatto di chiedersi su quali basi poggi la convinzione d'un progressivo trapasso dal semplice al complesso nell'opera e di poesia e di prosa e di vario impegno culturale e scolastico del Pascoli.

Come appare evidente, quella che a prima vista poteva sembrare (ed è sinora sembrata) una marginale questione di accertamento cronologico investe e condiziona la stessa interpretazione e valutazione della personalità artistica del poeta di San Mauro.

E passiamo ora a dare uno sguardo alle *note bibliografiche* che il Pascoli aggiunse alle raccolte dei suoi versi. Limitiamoci alle note storiche che accompagnano le *Myricae* (« Di questo libro... non rincresca al lettore... un po' di storia »). Vi leggiamo che « le più vecchie

---

più quello dei *Conviviali* che l'altro delle umili *Myricae*. Si direbbe il primo timido annuncio di *Solon*. « A Matera », scrive Nicola Festa, il Pascoli « si occupava molto volentieri di Saffo ». « In un certo momento gli parve che la nota dominante della poesia di Saffo... non avesse niente che fare con l'amore... e fosse un sublime slancio dell'anima verso l'infinito ».

(1) In una lettera datata da Matera (novembre 1883) il Pascoli chiedeva all'amico Cantoni precise informazioni sulle modalità per partecipare alla gara hoeufftiana di Amsterdam. Chiaro indizio che già attendeva ai Poemetti latini (vedi: G. Maioli, *Un pascoliano fedele*, « Resto del Carlino », 31 dicembre 1955).

poesie del volume sono *Il Maniero* (*Ricordi, IV*) e *Rio Salto* (ib. III), che furon fatti e », soggiunge il poeta, « mi pare, anche pubblicati, prima dell' '80. Viene poi *Romagna* (*Ricordi I*) che è dell' '80 o giù di lì. Fu pubblicata nella " Cronaca Bizantina " ».

A dargli ascolto, si direbbe che, per davvero, il Pascoli sia venuto al mondo poeta maturo. Sappiamo invece che le tre poesie subirono, tra la redazione primitiva e quella definitiva, una sostanziale rielaborazione, tale da far apparire a prima vista la distanza che separa artisticamente le due diverse lezioni e da farci asserire che non di tre ma di sei poesie si deve parlare. Due di quei componimenti ebbero mutato persino il titolo, ché, in origine, *Rio Salto* era *Lo so...* e *Romagna* era *Colascionata I a Severino Ferrari, Ridiverde.* In realtà, la redazione definitiva di *Romagna* risale al 1897 (IV ediz. di *Myricae*) (1), mentre quella dei due sonetti risale al 1887 (*Per le nozze Quadri-Pascoli*, Livorno, tip. Giusti). La contaminazione trova la sua origine nella gelosa cura che il poeta mise nel cancellare le tracce del suo lungo noviziato poetico e nel sottrarre alla curiosità del pubblico le sue prove giovanili, quasi a tutelare l'originalità e la compatta unità della sua poesia matura (2). (La stessa Maria Pascoli, nella prefazione alla prima edizione delle *Poesie Varie*, sembra domandar perdono al fratello per aver essa pubblicato le sue antiche poesie:

> Tremando, presento alcuni versi giovanili di lui... sono sicura che gli occhi di lui... non sarebbero più ritornati su tante vecchie carte col fine di rivelarci cose da offrire al pubblico... Io... ci sono andata, sebbene col cuore affranto, pensando che (...), se non oggi, forse domani, quelle carte sarebbero state esaminate da altri).

L'informazione del Pascoli ha tratto in errore anche studiosi espertissimi. Emilio Cecchi, ad esempio, parlò del Pascoli come di un poeta la cui « ventura era di nascer compiuto e quasi risolto ». « In *Romagna*, la terza delle poesie » pubblicate sulla « Cronaca Bizantina », asserisce il Cecchi, « il Pascoli è già formato » (E. Cecchi, *La poesia di G. Pascoli*, Napoli, 1912, p. 20, p. 12). Arturo Onofri nella sua puntigliosa analisi delle *Myricae* (tutta intesa ad una ricerca di equilibrio tra i modi impressionistici e lirici dei vociani e il consenso malcelato alle istanze della inflessibile lezione crociana), pur mostrando di conoscere le « prime edizioni » di *Romagna*, parla

---

(1) Più esattamente, un primo rifacimento o metamorfosi di *Colascionata* in *Romagna* risale al 1892 (seconda ediz. di *Myricae*), ove però rimangono immutate alcune quartine ed altre della edizione definitiva ancora non compaiono.

(2) A questo proposito, può essere opportuno ricordare che allorché nel 1877 il giovane Pascoli rifiutava allo Zanichelli i propri versi, per i quali lo stesso Carducci aveva promesso una prefazione, non faceva che scartare dalla propria opera virtuale, quasi un quindicennio avanti la pubblicazione delle *Myricae*, quelle poesie che poi avrebbe definitivamente rifiutate o nascoste al pubblico. In quel rifiuto è da ravvisare l'insoddisfazione per le proprie prove e la consapevolezza di trovarsi ancora in una fase di ricerca, e insieme un severo concetto dell'arte e una sicura e fiera coscienza delle proprie possibilità.

tuttavia di questa poesia come se la sua redazione definitiva fosse dell'80, quando il poeta, aggiunge l'Onofri, « stava facendo il suo bravo tirocinio poetico, pur rivelando già, in alcuni momenti isolati, la natura peculiare della sua arte futura » (A. Onofri, *Letture poetiche del Pascoli*, Ediz. de « L'Albero », 1953, p. 55 e p. 57). L'errore è ripetuto anche in uno dei più recenti e fortunati studi d'insieme sul Pascoli, quello di Raffaello Viola, il quale apre il suo lavoro affermando che « l'attività poetica del Pascoli si inizia verso il 1880, con una lirica di buon respiro come *Romagna* » (1).

Ma il mancato accertamento cronologico ha giocato un pessimo tiro (e tanto più pericoloso in quanto la studiosa s'era proposto un preciso compito storico) a Natalia Benedetti, la quale, col volumetto *La formazione della poesia pascoliana* (Firenze, 1934), ha inteso introdurre il lettore, attraverso un graduale accostamento, nel segreto della poesia pascoliana matura a partire dalle prime prove poetiche. La Benedetti vede in *Romagna* (ediz. 1897) « un filo di continuità da Carducci a Pascoli », il loro punto d'incontro, e, indica, di quell'incontro, il « verso rivelatore » :

dentro il meridïano ozio dell'aie

nel quale, scrive la Benedetti, « c'è già la natura ampia, tranquilla, silenziosa che d i v e r r à una delle caratteristiche della poesia del Pascoli » (2). Ma è da notare che il « verso rivelatore » risale, con

---

(1) R. Viola, Pascoli, Padova, 1954, p. 15. Il Viola (e con lui F. Flora) ricorre in un altro errore quando afferma che il « tono dimesso » di *Colloquio* (*Myricae*) « ha trovato sviluppi e imitazioni nella poesia italiana posteriore, specie di Gozzano e del primo D'Annunzio » (p. 27) e riporta i versi: « Non piangere... Sarebbe così bello / questo mondo odorato di mistero!... » (*Colloquio*, III). Versi, soggiunge F. Flora nella *prefazione* al libro del Viola (p. 8), che sembrerebbero tratti dal *Poema Paradisiaco*: « Non pianger più, torna il diletto figlio / a la tua casa... » (*Consolazione*). Sta di fatto, però, che *Consolazione* fu pubblicata nella « Nuova Antologia » il 16 gennaio 1891, e i sonetti di *Colloquio* apparvero in pubblico soltanto nel 1894, nella 3ª ediz. di *Myricae*.

(2) È veramente possibile trovare in *Romagna* « la calma, la serenità, l'abbandono robusto carducciano », di cui parla Natalia Benedetti? A me non pare che nel pascoliano « perdersi nel verde » si possa avvertire il virile abbandono di *Davanti San Guido* (« E Pan l'eterno... »), e tanto meno l'impegno così drammaticamente umano che nel Carducci sembra dilatarsi fino a stabilire rapporti cosmici (« Intesi allora che i cipressi e il sole... », « Ben lo sappiamo e il vento ce lo disse... »). L'ardente natura carducciana, vasta e abbagliante come una olimpica divinità diffusa, nel Pascoli s'è avvicinata, s'è fatta casalinga, ha ristretto i propri confini allo stagno, al campo di stoppie, all'aia, alla stalla. Più che l'abbandono robusto carducciano ci si sente la gioia fanciullesca di nominare e di evocare mediante la parola carica di suggestioni visive, foniche, coloristicamente impressionistiche, le umili creature: la tacchina, l'anatra, la ghiandaia, la rana, vive nella memoria dall'infanzia. Il Pascoli sembra cercare motivi di smarrimento al fine di cancellare gli altri tristi ricordi d'una fanciullezza dolorosa che l'animo cela nelle sue intime pieghe (... una campagna / mi ride al cuore (o piange)... »). Un quasi identico procedimento lirico può vedersi in taluni passi di *Nozze*, *Il cacciatore* (*Primi Poemetti*), *Gelsomino notturno*, *Paulo Uccello*, *Il ritorno delle bestie*. Ove il terrore cosmico (de *Il Ciocco*, *Vertigine*, *Il bolide*) è come annullato in un tenta-

tutta la quartina da cui è tolto, appunto al periodo della maturità;

... oh! fossi io teco; e perderci nel verde,
e di tra gli olmi, nido alle ghiandaie,
gettarci l'urlo che lungi si perde
dentro il meridiano ozio dell'aie.

(*Romagna*, 1892-1897).

La corrispondente quartina di *Colascionata* è la seguente:

... te vorrei convenire, o Ridiverde,
e tra foschi olmi, nido alle ghiandaie,
vociar l'olá! che lungo, alto, si perde
dentro il silenzio meridian dell'aje,

(*Colascionata*, 1880-1882)

ove, sì, quel « silenzio meridian » è tolto di peso da *Avanti! Avanti!* (« E con me nel silenzio / meridian fulgente ») (1). Il grezzo e rappreso colore della strofe di *Colascionata* s'è, in *Romagna*, disciolto e alleggerito. La quartina ha trovato il suo giusto ritmo, le sue precise proporzioni spaziali e acustiche entro cui echeggia come una nota tenuta quell'« urlo che lungi si perde ». La conquista d'una felice intonazione e la tendenza a dissolvere la parola nelle sue qualità foniche ed evocative è ciò che distingue *Romagna* da *Colascionata*. Per avvertire la trasformazione profonda operata sui versi di *Colascionata* si confrontino gli inizi della primitiva e della attuale lezione:

Deh! Ridiverde, come io lo vorrei
quel ribechino che tu scarabilli,
e suvvi tesser fila di trochei
fila d'argento che squilli e scintilli!

Vorrei menarti nel mio bel paese...

(*Colascionata*, 1882)

Sempre un villaggio, sempre una campagna
mi ride al cuore (o piange), o Severino...

(*Romagna*, 1892-1897)

L'inizio di *Colascionata* ha davvero l'aria d'uno scherzo epistolare, privo d'ogni serio impegno d'arte (2), scherzo, che, tuttavia,

---

tivo di calare (direi, quasi, d'immanentizzare) l'infinito cosmico in una domestica e agreste presenza. Si pensi al « picchierellar trito di stelle », al « canticchiar di stelle », al « pigolio di stelle », al « trito becchettío sonoro » e al « falcetto lucido » a fior del sereno su la Pania.

(1) Per altri echi carducciani in *Romagna* si pensi all'« apollinea fiera » dall'« alato dorso » (*Avanti! Avanti!*) che in *Romagna* diventa un ippogrifo (« con l'ippogrifo pel sognato alone »), alle « stalle / de' tepid'ozi » (ancora in *Avanti! Avanti!*) e alle « opache stelle » di *Romagna*, al conversar del poeta toscano coi « lucumoni e gli auguri », che, in *Romagna*, trova un'eco nel risonare nella stanza del « dettare di Napoleone »; e, inoltre, ai « cipressi alti e schietti » di *Davanti San Guido* che trovano un riscontro nel pascoliano « pioppo alto e slanciato », e al termine « birichino » che da *Davanti San Guido* passa in *Romagna*.

(2) *Colascionata* fu spedita alla redazione della « Cronaca Bizantina » da Severino Ferrari, cui il Pascoli l'aveva dedicata e spedita qualche anno

a cominciare dalla terza strofe, si redime in qualche fresca immagine paesistica e solo nel finale si solleva in canto spiegato (« Così più non verrò per la calura - tra quei tuoi polverosi biancospini... Romagna solatia, dolce paese... » (1882). Mentre un puro e intenso afflato lirico investe, come un'onda sola, *Romagna*, fin dal verso d'avvio, sì che la composizione (che, quand'era *Colascionata*, pareva come disgregata e improvvisata), ne è tutta pervasa e percorsa anche in quelle zone in cui le immagini sembrerebbero susseguirsi un poco slegate. L'unità fantastica e sentimentale, operata dall'accoramento pel « dolce paese » lontano, si palesa e riflette in un più libero e continuo movimento ritmico e lessicale. Si sente che tra *Colascionata* e *Romagna* c'è stata l'*Ultima Passeggiata*. Se non che, Natalia Benedetti afferma che se *Romagna* (e la studiosa, come sappiamo, si riferisce all'edizione 1892-1897) rappresenta l'atto di nascita della poesia pascoliana, l'*Ultima Passeggiata* ne è il primo frutto maturo. « Dall'una all'altra (cioè da *Romagna* all'*Ultima Passeggiata*), asserisce la Benedetti, « noi sentiamo che il poeta... è passato... dal mondo della plastica a quello della musica, dalla realtà al sogno » (p. 17).

Si dovrà dire, al contrario, che non ci sarebbe *Romagna* se non ci fosse stata prima l'*Ultima Passeggiata*, i cui più caratteristici componimenti furono pubblicati nel 1886 (1). Il primo fortunato approdo segnato dall'*Ultima Passeggiata* è costituito proprio dalla sicura conquista d'un'arte caratterizzata da immagini nette e scolpite, il cui realismo verbale rispecchia una realtà vissuta, vicina, osservata con occhi attenti e niente affatto relegata nel sogno e nell'indefinito, come vuole la Benedetti. (Prendiamo qualche verso di *Quel giorno* (1886):

> Or nel silenzio del meriggio, *urtare*
> là dentro *odo una seggiola, una gonna*
> *frusciar d'un tratto*: alla finestra *appare*
> *curioso un gentil viso* di donna.

Sentite come quei rumori — l'urtar della seggiola, il frusciar della gonna — siano netti e precisi, amplificati, si direbbe, dal silenzio del meriggio: e osservate l'apparizione improvvisa, nel vano della finestra, di quel volto femminile così sapientemente rilevato in pochi essenziali tratti. E si vedano, ancora, *Di lassù*, *Galline*, *La via ferrata*, *Mezzogiorno*, tutti componimenti pubblicati nel 1886).

---

innanzi. Lo si desume da una lettera di Giulio Salvadori (che accanto al D'Annunzio era *magna pars* nella redazione della rivista romana) allo stesso Severino: « Io ti ringrazio con tutta Bisanzio dei bellissimi versi del Pascoli... » (8 novembre 1882). *Colascionata*, infatti, fu pubblicata nel numero del 1° dicembre 1882. « Fu pubblicata nella " Cronaca Bizantina ", ma non so in qual numero », confessò il Pascoli, « non la vidi mai » (*Poesie*, ed. cit., p. 147).

(1) Va ricordato, anche, a questo proposito, che lo stesso Pascoli, nella citata *nota bibliografica* alle *Myricae*, parla indifferentemente dei sedici componimenti dell'*Ultima Passeggiata* (quali si leggono nell'edizione definitiva) come se fossero stati tutti pubblicati nel settembre del 1886, quando, in realtà, il fascicoletto di versi dedicato al Ferrari contiene otto madrigali soltanto: *Arano*, *Di lassù*, *Galline*, *La via ferrata*, *In capannello*, *Quel giorno*, *O vano sogno* (e di alcuni di essi sarebbe interessante confrontare la prima con la redazione definitiva).

Anche G. A. Peritore s'è occupato della formazione pascoliana, cui, anzi, ha dedicato il primo capitolo d'un suo studio (*La poesia di G. Pascoli*, Modena, 1942). Anch'egli, per non aver compiuto il necessario accertamento cronologico delle poesie prese in esame, è incorso in qualche inesattezza. Il Peritore addita nei *sonetti* il punto cruciale del cammino artistico del Pascoli, cammino che si sarebbe risolto nel « realismo intimamente poetico dell'*Ultima Passeggiata* ». E lo studioso si riferisce, indiscriminatamente, al complesso dei venticinque sonetti che si leggono nelle *Myricae*, come appartenenti tutti al periodo della formazione pascoliana. Va precisato, però, che se il primo gruppo di *sonetti* era stato pubblicato nell'87 (per le nozze di Raffaele Pascoli), un anno dopo, cioè, la pubblicazione della prima raccolta di madrigali dell'*Ultima Passeggiata* dedicata a Severino, gli altri diciotto furono scritti tra il 1889 e il 1893, posteriormente, dunque, a quell'*Ultima passeggiata* considerata dal Peritore come momento risolutivo dello svolgimento pascoliano.

Come ognuno può vedere, è impossibile delineare storicamente lo sviluppo d'un poeta (o si rischia di costruire sulla sabbia), se si prescinde dalla conoscenza della cronologia dei singoli componimenti e, aggiungo, dalla conoscenza delle varianti, che, di quello sviluppo, segnano, direi, i momenti cruciali. Rielaborazioni, aggiunte, emendamenti (gli stessi ripudi e soppressioni), obbediscono, è ovvio, ad un processo d'interiore conquista di libertà di movimento fantastico, cui corrisponde uno sciogliersi e snodarsi più disinvolto dei ritmi e delle immagini, e una intensificazione e semplificazione verbale.

Si guardi, ad esempio, al primo volto (o meglio ai vari volti) della lirica *Nozze*, quand'essa era ancora *La rana e l'usignolo*.

Nozze, con quest'ultimo titolo, fu pubblicata per la prima volta il 28 agosto 1887 per le nozze Vita-Bemporad. Nemmeno due settimane dopo, l'11 settembre, veniva stampata nel periodico livornese « Cronaca Minima », ma non si riconosceva quasi già più. Basti vedere l'inizio delle due redazioni:

Chiese la rana all'usignuol, con pace
vostra, o rospo canoro e raganelle,
un suon per le sue nozze...
(Nozze Vita-Bemporad)

Dava moglie la rana al suo figliolo.
Be': con la vostra pace, o raganella,
il suon lo chiese all'uccellin del bruolo
(« Cronaca Minima »)

Come si vede, la seconda redazione è più vicina alla definitiva (*Myricae* 1892-94) ma contiene ancora acerbità e durezze.

A mio parere, per giungere a scoprire il segreto delle *Myricae* (è noto che chiunque si è accinto a studiare la genesi di quel primo volumetto del Pascoli ha avuto l'impressione che uno iato incolmabile separi le prove del tirocinio pascoliano dalle ispirazioni sicure delle *Myricae*) può essere di grande utilità un'attenta indagine di quei passaggi, di quelle rigenerazioni (rivelateci, appunto, da rifacimenti ed emendamenti) che infondono l'anima della poesia nel corpo di pur felici esercitazioni letterarie. Il dinamico chiarirsi e consoli-

darsi dell'immagine, cui s'accompagna la sincrona scoperta della parola nuova, segna infallibilmente il graduale affinarsi del gusto e l'acquisto d'una sensibilità che diviene esigentissima.

Si osservi, ad esempio, come la sensazione del canto dell'usignolo che ne *La rana e l'usignolo* è data nella sua fisica materialità (si noti quel riempitivo « gaietto », che ha solo un esteriore valore fonico d'allitterazione, difatti, nella seconda redazione scompare), in *Nozze*, si trasmuti, per effetto d'una autentica trasfigurazione lirica, nell'intensa e nuovissima immagine del

... picchierellar trito di stelle...

Ecco qui di seguito le varie redazioni delle strofe del canto dell'usignolo:

Disse, e cantó. La cobbola giulía
era un gaietto crepitar di stelle
nel ciel turchino che ne tintinnia.

Non so che miele addolcí tutto in giro,
l'acque dormenti e gli alberi tranquilli:
Zi zizi ziro ziro ziro ziro ziro
Zullullullullullilillilillilli.

(*La rana e l'usignolo*, Nozze Vita-Bemporad, 28 agosto 1887)

Or ei cantó. La cobbola giuliva
parve, all'udire, un crepitar di stelle
nel ciel turchino, che ne tintinniva.

Non so che miele addolcí tutto in giro,
l'acque e i giuncheti nell'ombria tranquilli:
Zi zizi ziro ziro ziro ziro ziro
Zullullullullullilillilillilli.

(*La rana e l'usignolo*, « Cronaca Minima », 11 sett. 1887)

(Come si vede, l'onomatopea aritofanesca non c'era ancora in queste due prime edizioni). Ed ecco le due strofe nella redazione definitiva, quando, ormai, anche il titolo è diventato *Nozze* (*Myricae* 1892):

Egli cantò: la cobbola giuliva
parve un picchierellar trito di stelle
nel ciel di sera, che ne tintinniva.

Le campagne addolcí quel tintinnio
e i neri boschi fumiganti d'oro.
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ...

È certo che la difficoltà o impossibilità di accedere alle varianti pascoliane è all'origine di più d'una imprecisione critica. Un esempio. Attilio Momigliano dedicò alla formazione pascoliana un esemplare elzeviro (denso di spunti, di suggerimenti, di indicazioni che meriterebbero un attento approfondimento) nel quale l'insigne studioso tentò di fermare il delicato momento di trapasso da una melodia ancor tutta intessuta di sonorità convenzionali ad una musicalità intima, ricca di richiami, di suggestioni, di pause, di risonanze segrete. Ed è in alcune *Varie* giovanili che il Momigliano avverte le prime battute di quella musica nuova.

« *Miti*, che non è posteriore all'80, è singolarmente ricco » di « precorrimenti » delle *Myricae*, così il Momigliano, che del quarto di detti *Miti* e cioè di *Crepuscolo*, cita i seguenti versi:

> E dal tuo roseo pullula una stella
> come una perla dalla sua conchiglia.
> . . . . . .
> E tutto dorme; il mar sonnecchia: piane
> gemono l'acque, tremano le foglie.

e soggiunge: qui, il verso « si fa lieve, tende a farsi più che canto, eco o ricordo di canto ».

In effetti, però, i versi di *Crepuscolo* riportati dal Momigliano risalgono al 1892. Si possono leggere, infatti, nella seconda edizione di *Myricae* (1). La più antica redazione di *Crepuscolo* si trova nel fascicoletto di versi intitolato: *Ultima Passeggiata* (Nozze Ferrari-Gini, 1886). Ove, però, dei versi citati dal Momigliano, i primi due (i più pascoliani) non esistono affatto. Al loro posto si legge:

> Ché se si adorni questa ballatella
> nova, che il core, amando, mi consiglia...
>
> (1886)

Degli altri due, che hanno subìto significativi ritocchi, ecco la prima redazione:

> e tutto dorme, il mar sonnecchia, e piane
> s'odono al pioppo dondolar le foglie.
>
> (1886)

Palese, nella lezione dell'86, una musicalità più facile, esteriore, senz'echi. Ma appunto il rifacimento, che è del tempo delle mature *Myricae*, ci rivela il processo d'interiorizzazione del canto ben rilevato dal Momigliano.

Sta di fatto, però, che la responsabilità dell'imprecisione va a Maria Pascoli, la quale, nel gruppo delle *Poesie Varie*, che figurano scritte prima dell'80, ha inserito poesie ritoccate o rinnovate negli anni maturi, come è avvenuto per *Crepuscolo*. E sorge non illegittimo il dubbio che ciò sia avvenuto anche per altre *Varie* giovanili. Del resto, anche per altri segni, si può affermare che l'ordinamento imposto da Maria alle *Varie* giovanili del fratello, non sembra rispettare un ordine cronologico di composizione, ed è ovvio che finché non sarà possibile stabilire tale ordine si procederà sempre nel vago, né sarà possibile delineare, con una certa sicurezza, il cammino poetico del Pascoli, già di per sé così tortuoso nei suoi avvii, (Si guardi, ad esempio, allo sconcertante divario, e nel tono e nello stile, tra *Patuit dea* (*Varie*) e *Malinconia* (ib.) che la precede e le due *Elegie* (ib.) che la seguono, per non dire della *Morte del ricco*, tutte e quattro datate tra il 1875 e il 1876).

---

(1) *Crepuscolo*, a cominciare dalla terza edizione delle *Myricae*, venne definitivamente escluso dalle poesie approvate. Maria lo inserì poi tra le *Poesie Varie*.

Non sarebbe neppur necessario ricordare che alla conoscenza delle d a t e (e delle v a r i a n t i) (1) è strettamente connessa la questione delle ascendenze, parentele, precedenze, influssi, derivazioni: questioni il cui *punctum dolens* è rappresentato dai rapporti Pascoli-Severino (2).

Penso che gli esempi addotti siano sufficienti a porre in evidenza la necessità indifferibile d'una edizione critica dell'opera pascoliana, nella quale, il testo definitivo d'ogni singolo componimento (ancora una volta verificato sulle bozze corrette di mano dell'autore), rechi la data della prima edizione e, quand'è possibile, la data di stesura, e sia corredato delle varianti e di un commentario: fatica, questa, preliminare e indispensabile per una seria e proficua rilettura del poeta di San Mauro (3).

FURIO FELCINI.

---

(1) Può essere non privo d'interesse, ad esempio, sapere che alcune varianti sono dovute alla gelosa cura che il Pascoli ebbe della propria originalità. Si guardi al madrigale *Di Lassù* (*Ultima Passeggiata*), la cui ultima strofe

(« bruna alla stiva dell'aratro lento
cede la terra e par quasi alitare:
dove seccò il granturco, il pio frumento
flotterà come per maretta il mare ») (1886)

subì un radicale rifacimento

(« Qualche zolla nel campo umido e nero
luccica al sole, netta come specchio:
fa il villano mannelle in suo pensiero,
e il canto del cuculo ha nell'orecchio ») (1892),

forse, perché, nei primi due versi (« bruna alla stiva... »), parve al Pascoli di risentire qualche eco del primo sonetto di *Ça ira*, eco, in realtà più di lessico che di tono.

(2) Uno dei più antichi motivi critici della letteratura pascoliana, divenuto poi luogo comune, fu quello che, fissato in termini perentori, ammetteva la filiazione delle *Myricae* dai *Bordatini* ferraresi. Uniche solide ragioni: l'identità di alcuni temi, di metri, di vocabolario, e il fatto che i *Bordatini* erano stati stampati prima delle *Myricae*. Ma ecco, ora, a risolvere, si spera definitivamente, la questione, delle vere e proprie rivelazioni sulla vita letteraria in comune tra i due poeti, che ci vengono da uno scritto di Augusto Vicinelli. « Nella comunione studentesca di vita, gli scartafacci in cui Giovannino faceva largamente i primi tentativi rimasero fin d'allora in mano del Ferrari, il quale », afferma Vicinelli, « li legge e li cita non una volta sola (e risaliamo a prima dell'80): e solo dopo gran tempo quelle carte furono del tutto restituite a Giovannino o a Maria ». «Ma dal carteggio [Pascoli-Ferrari] risalta un altro particolare che nella sua continuità è più che indicativo; le lettere di Severino accennano per anni, a un invio di suoi versi (compreso il *Mago*) all'amico perché li corregga, e ci sono ritornellanti sollecitazioni a farlo. Si può quasi dire che egli allora non pubblicò poesie senza... quell'approvazione. Ciò è invece senza corrispettivo da parte del Pascoli » (A. VICINELLI, *La primavera lirica delle « Myricae » e dei « Bordatini »*, « Resto del Carlino », 31 dicembre 1955).

(3) Vedi il PROSPETTO II a p. 79 del presente lavoro.

PROSPETTO I

Ecco l'ordine delle raccolte delle poesie pascoliane nelle quattro edizioni esistenti. Per l'edizione Giusti-Zanichelli (ora solo Zanichelli) è indicato anche l'anno a cominciare dal quale alle prime sei raccolte venne assegnato dall'autore un ordine nella serie *Poesie di G. Pascoli*:

Ediz. Giusti-Zanichelli, *Poesie di G. Pascoli*. Serie ordinata dall'autore [In volumi separati]:	Ediz. Mondadori, *Tutte le opere di G. Pascoli* [In dodici tomi separati]: (1935-1940)	Ediz. Mondadori, *Tutte le opere di G. Pascoli* [Volume unico delle poesie originali italiane]: (1939[1])	Ediz. Mondadori, *Tutte le Opere di G. Pascoli* [Volume unico comprendente anche le *Traduz. e le Rid.*]: (1948[4])
I. *Myricae* (dal 1903[6]).	I. *Myricae.*	[I]. *Myricae.*	[I]. *Myricae.*
II. *Primi Poemetti* (dal 1904[3]).	II. *Primi Poemetti.*	[II]. *Primi Poemetti.*	[II]. *Primi Poemetti.*
III. *Nuovi Poemetti* (dal 1909[1]).	III. *Nuovi Poemetti.*	[III]. *Odi e Inni.*	[III]. *Nuovi poemetti.*
IV. *Canti di Castelvecchio* (dal 1903[1]).	IV. *Canti di Castelvecchio.*	[IV]. *Poemi Ital. e Canz. di Re Enzio.*	[IV]. *Canti di Castelvecchio.*
V. *Odi e Inni* (dal 1906[1]).	V. *Odi e Inni.*	[V]. *Poemi del Risorgimento.*	[V.] *Poemi conviviali.*
VI. *Poemi Conviviali* (dal 1904).	VI. *Poemi Conviviali.*	[VI]. *Poemi Conviviali.*	[VI]. *Odi e Inni.*
[Fuori della serie]:			
[VII]. *Canzoni di Re Enzio* (1908-1909).	VII. *Poesie Varie.*	[VII]. *Nuovi Poemetti.* —	[VII]. *Poemi Ital. e Canz. di Re Enzio.*
[VIII]. *Poemi Italici* (1911).	VIII. *Traduzioni e Riduzioni.*	[VIII]. *Canti di Castelvecchio.*	[VIII]. *Poemi del Risorgimento.*
[Raccolte pubblicate postume]:			
[IX]. *Poesie Varie* (1912[1]-'13[2]).	IX. *Poemi del Risorgimento.*	[IX]. *Poesie Varie.*	[IX]. *Poesie Varie.*
[X]. *Poemi del Risorgimento* (1913[1]).	X. *Poemi Italici e Canzoni di Re Enzio.*		[X]. *Traduzioni e Riduzioni.*
[XI]. *Traduzioni e Riduzioni* (1913[1]).	XI-XII. *Carmina.*		[XI-XII]. *Carmina* (1951[1]).
[XII]. *Carmina* (1914[1] [ma in realtà uscirono nel 1917]-1930[2]).			

PROSPETTO II

Presento un tentativo di cronologia delle singole composizioni pascoliane, limitandomi a quelle poesie approvate dall'autore per le quali è stato possibile accertare la data della prima edizione. Per comodità di studio vengono considerati tra le poesie approvate anche i *Carmina*, per la datazione dei quali s'è tenuta presente l'edizione curata da Manara Valgimigli (1951[1]).

La cronologia abbraccia gli anni dal 1886 al 1900. Il 1886 può assumersi come data di pubblicazione della prima raccolta di versi del Pascoli (*L'Ultima Passeggiata*, Massa, 1886, pp. 18). È opportuno precisare, a questo proposito, che quel poco più d'una dozzina di poesie che avevano veduto la luce tra il 1877 e il 1882 su riviste e giornali letterari (« Nuovi Goliardi », « Pagine Sparse », « Cronaca Bizantina ») (con l'eccezione di qualche poesia pubblicata su uno o due giornali politici), erano state pubblicate, come è storicamente documentabile, quasi sempre o a insaputa dell'autore (vedi il caso di *Colascionata*) o contro la sua volontà dagli amici entusiasti (vedi anche il rifiuto allo Zanichelli). Il 1900 segna la data della definitiva sistemazione del volume *Myricae*. Difatti la sesta edizione del 1903, considerata come definitiva, non fa che ripetere la quinta ediz. del 1900.

I componimenti sono raggruppati secondo l'anno di pubblicazione. Quando è stato possibile è stato indicato anche il mese.

1886 — *ULTIMA PASSEGGIATA* (poi in *Myricae* con varianti): *Arano, Di lassù, La via ferrata, Galline, In capannello, Quel giorno, Mezzogiorno, O vano sogno* (settembre).

1887 — [*Myricae*:] *Il bosco, Il fonte* (luglio); *La rana e l'usignolo* (poi — radicalmente rifatta — *Nozze*), *L'uccellino e il cacciatore* (poi, con varianti: *Il cacciatore*), *I due fuchi* (agosto); *La rana e l'usignolo* (con varianti rispetto alla precedente edizione) (sett.); *Lo stornello, Rio Salto, La chiesa, Il maniero, Cavallino* (novembre).

1888 — [*Myricae*:] *A nanna, Benedizione* (gennaio).

1889 — [*Myricae*:] *La siepe, Il nido* (febbraio) (poi con varianti in *Myricae*); *La pieve* (marzo); *A Ida e Maria*; *In alto*; *Il poeta* (poi col titolo *Il mago*); *La vite e il cavolo* (poi in *Myricae* con varianti); *I gattici* (novembre) (poi in *Myricae* con varianti); *Nel parco* (dicembre) (poi in *Myricae* con varianti).

1890 — [*Myricae*:] *Rammarico* (febbraio); *Il bove, La domenica dell'ulivo, Dialogo* (maggio) (soltanto i primi dieci versi); *Il piccolo bucato, Il cuore del cipresso* (dieci versi); *Il santuario, I puffini* (giugno); *Myricae* (« A Severino Ferrari »): I. *Gloria*, II. *Fides*, III. *Fides* (poi *Neve* poi *Orfano*), IV. *Felicità*, V. *Benedizione*, VI. *A nanna!*, VII. (senza titolo, poi *Notte*), VIII. (senza titolo, ora in *Poesie Varie*), IX. (senza titolo, poi in *Il cane*) (agosto); *Campane a sera* (novembre).

1891 — [*Myricae*:] *Frammenti*: I. *Dopo l'acquazzone*, II. *Tre versi dell'Ascreo*, III. *Il vecchio dei campi*, IV. *Sera d'ottobre*, V. *Novembre*, VI. *Dall'argine* (febbraio). Dei ventidue componimenti che formano la prima edizione delle *Myricae*, uscita in luglio, soltanto la lirica *Mare* non era stata pubblicata.

[*Carmina*:] *Vejanius.*

1892 — *Myricae*: esce in gennaio la seconda ediz. nella quale le *Myricae* nuove sono le seguenti: *Ultimo canto, I tre grappoli, Nozze, Il dittamo, In alto, Convivio, Sapienza, Le monache di Sogliano, Cuore e cielo, Il fiume, Il ponte, Festa lontana, Già dalla mattina, O reginella, Ti chiama, XXXI dicembre*, 1889, 1890, 1891 (poi *Anniversari*).

[*Carmina*:] *Gladiatores, Jani Nemorini Silvula, Apelles post tabulam.*

1893 (*) — [*Carmina*:] *Phidyle, Laureolus, Myrmedon, Crepereia Tryphaena, Gallus moriens, Mater, Precatio.*

1894 — *Myricae*: esce in aprile la terza edizione nella quale le *Myricae* nuove sono le seguenti: *Alba festiva, Sogno, L'abbandonato, Morte e sole, Pianto, Rio Salto* (rifacimento di *Lo so...* già pubblicato nel 1877), *Lapide, Il lauro, Le femminelle, Lavandare, I due bimbi, Il carrettiere, La baia tranquilla, Ne la macchia, Alba, Vespro, Estate* (poi *Patria*), *Stoppia, Temporale, Pioggia, L'anello, Al fuoco, Agonia di madre, Il miracolo, Contrasto, Germoglio, La civetta* (senza le due ultime strofe), *Solitudine, Con gli angioli, Il mendico, Il bacio del morto, Il lampo, Lontana, I ciechi, Da la spiaggia, Notte di neve, Nevicata, Notte dolorosa, Nel giardino, Rosa di macchia, Pervinca, Edera fiorita, La sirena, Piano e monte, Ultimo sogno, Colloquio* I - II - III - IV (poi viene aggiunto il V), *In cammino.*

[*Carmina*:] *Veterani Caligulae, Mons Titan.*

(*) Il motivo per cui, a partire dal 1891 (anno in cui si spense il periodico « Vita Nuova » e data di pubblicazione delle prime *Myricae*), non è più possibile trovare neppur una poesia pascoliana su questo o quel foglio letterario fino al 1895 (anno in cui cedendo all'insistente invito di amici e direttori di riviste letterarie, il Pascoli prese a collaborare al « Convito » e a « Vita Italiana »), va ricercato in quel « malaugurato » contratto del poeta con l'editore Giusti, in forza del quale, a partire dalla pubblicazione delle *Myricae* (1891), e per la durata di venti anni, il poeta non avrebbe potuto pubblicare nessuna poesia fuorché presso l'editore Giusti. (« Con quel contratto delle *Myricae*, che la mia sbadata povertà mi fece sottoscrivere senza leggere, il Giusti vorrebbe entrare nella mia vita per sempre », così, il Pascoli, in una lettera riportata da L. Pescetti, *Pascoli e il suo primo editore*, « Telegrafo », 20 agosto 1937). Il Pascoli a cominciare dal 1895 tentò di scuotersi di dosso quel giogo, ma vi riuscì solo in parte e a prezzo d'un altro atroce dolore: la perdita in perpetuo dei diritti sulle *Myricae*, le quali, come è noto, soltanto nel 1935 poterono essere pubblicate, in un'unica raccolta delle poesie di G. Pascoli, presso gli editori Mondadori e Zanichelli.

1895

Myricae: *Finestra illuminata* (dicembre).

[*Poemi Conviviali*:] *Gog e Magog* (poi con aggiunte) (gennaio); *Aléxandros* (febbraio); *Solon* (aprile).

[*Carmina*:] *Cena in Caudiano Nervae, Castanea, Sermo.*

1896

Myricae: *Scarpe d'avvio* (poi *Il morticino*) (febbraio, ma sul « Marzocco » reca la data: Capo d'anno 1896); *Cantilene* I e II (poi *Speranze e Memorie* e *Alba festiva*) (febbraio); *Placido* (febbr.); *La cucitrice* (febbr.); *Sera festiva* (febbr.); *La morte* (poi col titolo *Scalpitio*) (marzo); *I due cugini* (giugno); *X agosto* (agosto); *Fior d'acanto* (ottobre); *L'assiuolo, Il castagno* (dicembre).

[*Poemetti*] (poi *Primi Poemetti*): *Il vischio* (marzo); *Il libro* (agosto); *Passeri* (poi *L'Albergo*) (settembre); *Conte Ugolino* (novembre); *L'Angelus* (dicembre).

[*Poemi Conviviali*:] *Tiberio* (luglio); *Ate* (ottobre).

[*Odi*:] *Crisantemi* (novembre).

[*Carmina*:] *Reditus Augusti, Jugurtha.*

1897

Myricae: esce in marzo la quarta edizone nella quale le *Myricae* nuove sono le seguenti: *Il rosicchiolo, Il nunzio, Il passato, Tra il dolore e la gioia, Nel cuore umano, Ceppo, Morto, Sorella, Canzone d'aprile, Il passero solitario, Il piccolo aratore, Il piccolo mietitore, Notte di vento, La notte dei morti, Viole d'inverno, Il castagno* I II III, *Il cuore del cipresso* (vengono aggiunte le strofe II e III), *Fior d'acanto, Colloquio* (è aggiunto il sonetto V).

Poemetti (poi *Primi Poemetti*): esce nel giugno 1897 il volumetto *Poemetti* (Firenze, Paggi) nel quale oltre ai componimenti già pubblicati si leggono: *La Sementa* (come nell'ediz. definitiva); *La grande aspirazione, L'immortalità* (poi con varianti), *Il transito, L'eremita, I due fanciulli.* Furono pubblicati su periodici:
La felicità (aprile); *La siepe* (agosto); *La calandra* (novembre); *Ne la nebbia* (novembre).

[*Canti di Castelvecchio*:] *The Hammerless* (gennaio); *Il ritorno a San Mauro*: *Le rane, La tessitrice, La Messa, Casa mia* (aprile); *La poesia* (dicembre).

[*Poemi Conviviali*:] *Il cieco di Chio* (giugno).

[*Odi e Inni*:] *A Giorgio Navarca Ellenico* (febbraio); *Ad Antonio Fratti* (giugno); *Andrée* (ma prima verrà inserito nel volume *Poemetti*, II ediz.) (dicembre).

Carmina: *Catullocalvos - Satura*; *Chelidonismos.*

1898

Poemetti (poi *Primi Poemetti*): *Digitale purpurea* (marzo).

[*Canti di Castelvecchio*:] *La nonna* (febbr); *Il sogno della vergine* (aprile); *Per sempre* (giugno); *La fonte di Castelvecchio* (novembre).

[*Odi e Inni*:] *La quercia di Hawarden* (maggio); *Pace!* (giugno); *La lodola* (agosto).

[*Carmina*:] *Pecudes.*

1899

Poemetti (poi *Primi Poemetti*): *Il torello* (luglio); *Il soldato di San Piero in Campo* (ottobre).

[*Canti di Castelvecchio*:] *L'inno del mendico* (poi *Il mendico*) (agosto); *Nebbia* (settembre); *Canzone della granata* (novembre).

[*Poemi Conviviali*:] *Sileno*; *Il sonno di Odisseo* (febbraio); *La Natività* (poi *In Oriente*) (dicembre).

[*Odi e Inni*:] *A Gaspare Finali* (maggio); *Alle batterie siciliane* (settembre); *La sorba* (poi *L'ultimo frutto*), *Il cane*, *Nel carcere di Ginevra* (dicembre).

[*Carmina*:] *Sosii fratres bibliopolae*, *Canis.*

1900

Myricae: esce la quinta ediz. nella quale si leggono le seguenti nuove *Myricae*: *Il tuono*, *Il pesco*, *Canzone di nozze*, *Gigli.*

Poemetti (poi *Primi Poemetti*): esce la seconda ediz. nella quale i componimenti nuovi sono i seguenti: *La quercia caduta*, *L'asino*, *La piada*, *L'aquilone*, *I due orfani*, *Il bordone del pellegrino*, *L'accestire* (come nell'ediz. definitiva), *L'immortalità* (molto variata rispetto alla prima ediz. e in terzine anziché in quartine).
(Pubblicati in periodici: *L'Aquilone* (gennaio); *L'alloro* (febbraio); *Il focolare*).

[*Nuovi Poemetti*:] *La piada* (gennaio) (entrata prima in *Poemetti* fu poi inserita nel volume *Nuovi Poemetti*).

[*Canti di Castelvecchio*:] *La mia sera* (ott.); *L'ora di Barga* (dicembre).

[*Poemi Conviviali*:] *In Occidente* (dicembre).

[*Odi e Inni*:] *Manlio* (gennaio); *Inno funebre a Re Umberto* (agosto); *La piccozza* (settembre); *A Umberto Cagni* (settembre).

[*Carmina*:] *Moretum.*

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

STUDI TASSESCHI

Varii autori. — *Torquato Tasso.* — Milano, Marzorati, 1957.

T. Tasso. — *Tutte le poesie.* — A cura di Lanfranco Caretti, vol. I, *La Gerusalemme Liberata*, Milano, Mondadori, 1957.

Fredi Chiappelli. — *Studi sul linguaggio del Tasso epico.* — Firenze, Le Monnier, 1957.

T. Tasso.— *La Gerusalemme Liberata.* — Commentata da Fredi Chiappelli, Firenze, Salani, 1957.

Ettore Mazzali. — *Cultura e poesia nell'opera di Torquato Tasso.* — Bologna, Cappelli, 1957.

Gianvito Resta. — *Studi sulle lettere del Tasso.* — Firenze, Le Monnier, 1957.

T. Tasso. — *La Gerusalemme Liberata.* — A cura di S. Ferrari, nuova edizione curata e riveduta da P. Papini, nuova presentazione di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1957.

Giulio Natali. — *Torquato Tasso.* — Firenze, La Nuova Italia, 1958.

T. Tasso. — *Dialoghi.* — Edizione critica a cura di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958.

T. Tasso. — *Prose.* — A cura di Ettore Mazzali, con una premessa di Francesco Flora, Milano, Ricciardi, 1959.

Numerosi, e taluni cospicui, sono stati i contributi filologici e critici degli studiosi del Tasso nell'ultimo decennio: posteriori cioè alla rassegna tassiana pubblicata da C. Cordiè in questo *Giornale* (CXXVII, pp. 441-451, 1950). Di essi alcuni sono stati via via recensiti in questo medesimo periodico; una registrazione completa, d'altra parte, si può trovare nelle bibliografie tassiane pubblicate annualmente nel periodico « Studi tassiani » (Bergamo, 1951-59).

Anche se noi ci restringiamo qui a passare in rassegna i principali lavori tassiani dell'ultimo biennio, diremo che i lavori del decennio ultimo che ci sembrano maggiormente meritevoli di considerazione sono i seguenti: L. Caretti, *Studi sulle rime del Tasso*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1950; T. Tasso, *Il mondo creato*, Edizione critica con introduzione e note di G. Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951; G. Getto, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1951; U. Leo, *T. Tasso*, Bern, Francke, 1951; T. Tasso, *Poesie*, a cura di F. Flora, Milano, Ricciardi, 1952; L. Russo, *Il linguaggio poetico della « Gerusalemme »* (« Belfagor », 1953, n. 5) e *Il carattere storico della « Gerusalemme »* (« Belfagor », 1953, n. 6; 1954, n. 1).

S'impone per primo alla nostra attenzione il volume collettaneo *Torquato Tasso* edito dal Marzorati, che raccoglie gli Atti del convegno tassiano ferrarese del 1954; per il numero, la varietà e il valore dei contributi esso costituisce una data importante non soltanto nella cronaca, ma nella storia, degli studi tassiani; si può ben dire che compendia, in misura abbastanza adeguata, il giudizio della critica intorno al Tasso, a mezzo il secolo ventesimo.

Il volume ha una sua architettura corrispondente al criterio razionale con cui il convegno fu impostato: definizione e illustrazione del significato storico-civile e culturale-letterario, e del valore artistico, dell'opera tassesca: il Tasso di fronte all'etica (Banfi), alla religione (Petrocchi) e alla politica (Firpo) del tempo suo; Tasso nella controversia linguistica cinquecentesca (Sansone) e più generalmente « nel quadro della storia linguistica italiana » (Devoto); la poetica (Sozzi) e la cultura letteraria (Mazzali) del Tasso; il problema filologico del Tasso poeta (Caretti) e prosatore (Raimondi); poesia e letteratura nelle singole opere del Tasso (Forti, Varese, Trombatore, Ramat, Getto); Tasso e la musica (Ronga) e le arti del disegno (Argan); Tasso e le letterature straniere (Siciliano, Praz, Bertini, Pollak); illustrazione di altri aspetti tangenziali (Fumagalli, Tecchi). Il volume si conclude con un'oculatissima bibliografia tassiana del Tortoreto.

Si osserva subito all'inizio del volume il deciso accamparsi della tendenza a un giudizio severo sulla coscienza etica, sulla religiosità e sull'intelligenza politica del Tasso (severo non tanto per le negatività fondatamente denunciate, quanto per le positività pretermesse).

Per il Banfi il Tasso è soltanto lo scrittore della Corte e della Controriforma, del conformismo e dell'evasione (evasione nelle tre dimensioni: cortese, cavalleresca e idillica); le teorie filosofiche sarebbero state per il poeta soltanto « giuochi mentali »; e appena è se qualcosa del suo senso deluso della vita e del suo gusto magico si riscatta effettivamente in poesia (qui il Banfi si è rivelato sagace nel cogliere la positività poetica tassiana, ma assai stretto nel limitarne l'ambito e la portata). Il Tasso — conclude il Banfi — rimane ai margini del nuovo umanesimo machiavellesco-galileiano che, quando « si riaffaccerà alle porte d'Italia », susciterà « la nuova poesia

italiana, la poesia dell'Alfieri, del Parini, del Foscolo, del Leopardi ». È una chiusa calorosa e non priva di una sua verità: rimane però il fatto che a un esame induttivo il Tasso non risulta certo poeta inferiore all'Alfieri, né tanto meno al Parini; e — se è vero che l'arte non può a sua volta non essere *forma* di una qualche *sostanza* — questo fatto vuol pur essere meditato e spiegato.

A sua volta il Firpo, sulla scorta delle opere tassesche di argomento politico, già precedentemente da lui studiate, e dell'epistolario, viene delineando l'immagine di un Tasso negato, nonostante il suo frammentario realismo di osservazione, alla comprensione della vita politica, perché povero di nerbo speculativo e di passione morale, tutto chiuso nel suo egocentrismo di artista e sostanzialmente estraneo agli eventi storici del tempo suo, irrigidito in un ideale legalitario e conservatore, che gli fa scorgere nel principe solamente l'adulabile signore della corte (nel cui ambito si esaurisce l'interesse del poeta), non il capo dello stato; un Tasso ligio, ora con riserve di sotterfugio, ora con dedizione di stanchezza, ma sostanzialmente con estrinseco conformismo sempre, alla politica ecclesiastica ed alla pratica devozionale, senza intima genuina religione. Alle istanze dell'età sua, conclude il Firpo, « Tasso non era nato per dare voce di poesia, ma solo gli inesauribili addobbi retorici del suo invitto magistero metrico e verbale ».

Trattando dell'ispirazione religiosa del Tasso e del *Mondo creato*, G. Petrocchi afferma con ragione che non bisogna operare « un taglio troppo netto tra la poesia e l'uomo Tasso », e quindi tra la poesia e la religiosità tassesca, che dal Petrocchi continua ad essere identificata col cattolicesimo, mentre altri distinguono nel Tasso tra cattolicesimo estrinseco, e altra non confessionale religiosità, per essi unica sincera ed effettivamente poetica. Anche il Petrocchi sembra fare qualche ammissione circa il da altri asserito carattere « formale e superficiale » della fede cattolica tassesca: ma poi ribadisce la tesi di un Tasso che se anche, come già parve al Donadoni, non raggiunse un fiducioso abbandono in Dio, ma rimase invece vittima di quella forma di « scompenso spirituale » che è lo « scrupolo », non per questo è da dirsi non religioso: e incontrerebbe la poesia proprio su questa traiettoria di un cattolicesimo tribolato; secondo il Petrocchi, il Tasso non sarà un « mistico », e nemmeno un poeta religioso nell'accezione integrale del termine, ma è senz'altro un tormentato « poeta dell'ascesi ».

Più complessa emerge dagli studi qui riuniti la personalità culturale, la coscienza letteraria, linguistica, stilistica e la preparazione tecnica del Tasso.

Il Sansone ferma l'attenzione sull'importanza che la disputa linguistica, in cui il Tasso fu coinvolto, assume per la storia delle teorie letterarie (esasperazione, acuizione e logoramento dei canoni aristotelici) e della lingua. Su quest'ultima egli insiste particolarmente, prospettando l'opera del Tasso, e la *Liberata* in ispecie, come documento di una fertile crisi e di un nuovo gusto linguistico: reazione, sia pure inconsapevole, al naturalismo e tradizionalismo fiorentino, e instaurazione di un impiego più soggettivo e suggestivo della pa-

rola, nella direzione di un presecentismo di cui bisogna pur rilevare nel Tasso la positività. Il Devoto a sua volta, nel determinare la posizione del Tasso nella storia linguistica italiana, considera non tanto la « lingua individuale » dello scrittore, quanto la testimonianza che essa ci offre intorno alla situazione linguistica del suo tempo. Sembra al Devoto che mentre l'Ariosto è linguisticamente omogeneo e in sè sicuro entro una tradizione linguistica ancora in fase di precario assestamento, il Tasso si rivela al contrario linguisticamente inquieto entro una situazione linguistica oggettiva ormai assestatasi. Il suo esame storico-linguistico sul Tasso si esplica come considerazione delle « forze che agiscono sulle correzioni » apportate ai propri scritti; delle « influenze che le sue teorie stilistiche hanno esercitato sulle sue realizzazioni »; della « sensibilità linguistica del Tasso per quanto concerne i fondamenti di una tradizione di lingua nel suo tempo ». Tra le molte, ci sembra da segnalare l'affermazione del Devoto che nel Tasso la concezione o l'impiego ornamentale dei modelli linguistici apre la via al secentismo.

Chi scrive questa rassegna ha trattato della poetica del Tasso nel suo svolgimento, d'una in altra opera letterario-teorica e critica, dai giovanili *Discorsi dell'arte poetica* al *Giudizio* sulla *Conquistata,* in correlazione con le poetiche del Cinquecento e con la prassi letteraria e poetica dello scrittore, e con l'attenzione rivolta alla definizione dell'essenza e del fine dell'arte, e all'intrecciarsi, nella poetica tassesca, del platonismo (meno considerato dagli studiosi) all'aristotelismo ufficialmente dominante.

Sul contributo — in qualche modo affine — del Mazzali (« Tradizione retorica e tradizione poetica nella poesia del Tasso ») non ci soffermiamo qui, perché esso si ritrova in gran parte riassorbito nel volume tassiano di lui che recensiamo più oltre; lo stesso si dica di quelli filologici del Caretti (sulla « Liberata ») e del Raimondi (sui « Dialoghi »). Quanto poi alla parte critica dello studio del Raimondi, che fa sèguito a quella filologica, il principio direttivo di essa è che il valore dei *Dialoghi* è squisitamente letterario (non intendiamo però il significato dell'espressione *letteratura come « liricità »*, usata dal Raimondi a pag. 490, n. 16). « Il filosofo è sempre subordinato allo scrittore »: in filosofia il Tasso non supera il limite dell'eclettismo, ed è disposto alla variazione concettuale se questa può produrre una raffinata variazione musicale. È un adorno divulgatore di questioni filosofiche nel secolo in cui la divulgazione della filosofia aveva già avuto suoi insigni esponenti lo Speroni e Alessandro Piccolomini (di cui il Raimondi ha esplorato pagine interessanti per la storia della cultura cinquecentesca). Noi però ribadiamo che anche importa dare risalto ai tratti, tutt'altro che infrequenti, dei *Dialoghi* nei quali al di sopra del letterato s'innalza il poeta. Merito del Raimondi, frutto di osservazione sua propria, è aver appaiato il *Secretario* al *Discorso dell'arte del dialogo* nella funzione di testi dell'« *ars dictandi* del Tasso prosatore », e di aver indicato nel modulo prosastico dei *Dialoghi* un'evoluzione dalla clausola più sostenuta a quella più spedita, nonché di aver additato alcune fonti letterarie dal Tasso elegantemente parafrasate, come ad esempio passi delle *Enneadi* per il *Minturno*,

Condotti con impegno ed equilibrio e ricchi di osservazioni particolari penetranti sono gli studi del Forti sul *Rinaldo* (del tutto convincente), del Varese sull'*Aminta* (su questo studio abbiamo fatto già in una nostra recensione qualche riserva), del Ramat sul *Torrismondo* (è definita con approfondimento e con misura la crisi rinascimentale che si riflette nella tragedia tassesca), del Trombatore sulle *Rime* (il cui elemento encomiastico provoca nel Trombatore un giudizio non esente da un certo moralismo, che richiama quello del Banfi). Se trascorriamo un po' in fretta su questi lavori (così come su quelli concernenti il Tasso e le letterature straniere, tra i quali eccelle quello del Siciliano su « Il Tasso e la Francia ») non è per un loro minore merito, ma perché essi, singolarmente considerati, ci sembra offrano minori appigli alla discussione e a quella problematica a nostro avviso fondamentale che indichiamo più oltre. Alla quale può offrire invece qualche spunto e un indiretto addentellato, lo studio, assai circostanziato e impegnato, del Getto sulla *Conquistata*. Rifiutandosi giustamente ai giudizi comparativi troppo globali e assoluti tra la prima e la seconda redazione del poema, egli distingue quel che gli sembra il positivo (maggior correttezza e omogeneità, un verso più martellato, ecc.) e il negativo (retorica della magnificenza e del sublime, imitazione classica, pompa coreografica, ecc.) della *Conquistata* nei confronti della *Liberata*. Considera perdita per l'arte la modificazione di Armida in senso demonico, oltre che la soppressione dell'episodio di Erminia tra i pastori e di Olindo e Sofronia e talune alterazioni di Solimano, ecc. In definitiva il Getto poco si accosta alla tendenza — manifestatasi più di una volta, non senza vivacità polemica, negli ultimi tempi — a rivalutare e riabilitare la seconda *Gerusalemme* in confronto della prima: e in ciò concordiamo con lui. Né ci rincresce che, trattando un tale argomento, egli si sia astenuto dall'avallare la nozione indiscriminata di « barocco » come mera esagerazione frigida e monotona esteriorità, anche se in qualche punto essa possa apparire implicita nel suo giudizio sulla *Conquistata*.

Su questa questione prolunghiamo un poco il discorso, perché essa ci sembra di una certa importanza.

Argomento non esplicitamente trattato in un'apposita relazione ma implicito e circolante, in modo scoperto o sottinteso, un po' in tutti gli interventi storico-critici di questo libro è la situazione spirituale e artistica del Tasso tra Rinascimento e Barocco, nell'età della Controriforma e del manierismo postrinascimentale e presecentistico. Su questa questione, importante per la valutazione estetica che coinvolge, si riscontra una tal quale incertezza — che denuncia, riteniamo, una ancora insufficiente definizione e delimitazione dell'età del Tasso nella storiografia letteraria, per così dire, ufficiale — e una discorde varietà di giudizi e di opinioni, che mette capo, in definitiva, a un diverso, e in ultima analisi duplice, modo di sentire l'arte: che, per intenderci alla svelta, potremo approssimativamente denominare, l'uno classico-realistico e l'altro romantico-decadente. E' evidente infatti che, essendo compresenti nell'opera del Tasso mentalità e sensibilità e gusto sia tardorinascimentali che

presecentistici, l'accentuazione e l'apprezzamento più dell'uno che dell'altro elemento, e la connessa coloritura positiva o negativa del giudizio, dipendono dall'identificare nel Tasso l'elemento tradizionale, cioè in questo caso rinascimentale, come sanità e l'elemento prebarocco come degenerazione retorica, o invece quello come eccellente letteratura senza vizi e senza fascino, e questo come novità poeticamente ispirata, sconcertante sia pure, ma come sconcertante è sempre una nuova voce di poesia. Non è qui il caso di sollevare la grossa questione dell'eventuale opportunità di accentuare in senso più positivo — parallelamente a quanto è avvenuto per il barocco nel campo delle altre arti e come pure per l'arte della parola si è tentato — il giudizio complessivo sul secentismo letterario europeo e italiano; anche perchè in questione qui ora non sono il Marino o il Bartoli, ma il Tasso, il quale ovviamente a misura di poeta sostanzialmente « barocco » (inteso il termine secondo la comune accezione), non può senza forzatura esser ridotto; ma appunto tenendoci stretti al nostro argomento, cioè al Tasso e all'innegabile presecentismo che si riscontra nella sua opera, non sembra legittimo intendere quest'ultimo soltanto come elemento negativo (come fanno, nel nostro caso, il Banfi, il Trombatore, e altri), cioè — se ci è consentita un'autocitazione — nel suo aspetto più « esteriore e pacchiano, grandiloquente o cerebrale », come illusionismo specioso, come « frivola arguzia o grosso frastuono », ma, come altra volta abbiamo avuto occasione di scrivere, c'interessano nel suo linguaggio i presentimenti e i segni di « un più estroso e fascinoso secentismo, che persegue la *maraviglia* non con astuto intento pratico, ma con animo religiosamente estatico », e si risolve in forza di immagini e in musicalità verbale del tutto nuove, che attestano un inconsueto atteggiarsi della fantasia nella sua iniziativa linguisticamente inventiva e creativa. E' questo non soltanto il Tasso di ben noti episodi della *Liberata* (la furia Aletto, il Mar Morto, la Selva di Saron, la siccità, Solimano, Armida), ma il Tasso di dialoghi come *Il Conte overo de l'imprese*, e altresì di talune pagine degli scritti letterario-teorici, che negli ultimi tempi sono stati dagli studiosi più attentamente considerati. (Più disposto a riconoscere come positivo l'aspetto nuovo della concezione linguistica del Tasso appare in questo volume il Sansone). Naturalmente, riconoscere il carattere interiore, prima che letterario, del presecentismo tassesco, e distinguere, per il Tasso, tra un presecentismo deteriore (reboanza e arzigogolo) e un presecentismo positivo (stupore gnoseologico che si traduce in suggestione verbale) non implica una nostra disposizione decadentistica, ma comporta piuttosto per noi il riconoscimento del più vero carattere della effettiva poesia tassesca, e il ripudio, da parte nostra, di ogni esclusivismo estetico.

C'è dunque un Tasso ancora rinascimentale e un Tasso già presecentista (l'asserzione trova valido sostegno nell'esame stilistico del Chiappelli e indiretta conferma anche nei due contributi del Ronga e dell'Argan in questo volume); dei due il più autentico è quello che più è, o che solo è, poeta, anziché mero letterato; nel discriminare il poeta dal letterato sono impegnati la concezione estetica, la sensibilità e il gusto del critico, e in questa operazione è ovvio del pari e

inevitabile che appaia una pluralità di posizioni, la cui validità si misura dall'interna consistenza e complessità. L'età propria del Tasso in quanto scrittore è ancora da definire con un termine bene appropriato; « età della Controriforma » ci richiama piuttosto a un atteggiamento spirituale e a un elemento contenutistico che a una specifica forma d'arte; « manierismo », la denominazione qui accreditata specialmente dal Raimondi, è più pertinente alla sfera estetica, ma è termine non soltanto doppiamente equivoco (perché sembra implicare giudizio tutto negativo e perché è stato già appropriato da parte della critica e della storiografia delle arti del disegno), ma generico: perché di manierismo ci sono molte speci ideali e molte forme storiche. Si potrebbe anche dedurre che questa stessa difficoltà di situare il Tasso, a suo modo e in certo senso, lo caratterizza; ma — riconosciuto che come scrittore egli ha una fisionomia sua propria, e una assoluta preminenza sui contemporanei — sarà piuttosto da dire che l'esigenza di una più puntuale definizione storico-letteraria del secondo Cinquecento rimanda a un'ulteriore esplorazione così della complessa opera del Tasso stesso come degli altri scrittori e artisti che formano il « clima » letterario di quell'età: a cominciare da Giordano Bruno (cfr. gli studi dell'Acquilecchia).

Veniamo agli altri lavori dell'ultimo biennio.

Primo si presenta il volume mondadoriano del Caretti: volume in cui non solo sembrano confluire il remoto interesse filologico e il successivo interesse critico portato dal Caretti negli studi sul Tasso, ma anche raccogliersi in maturo frutto quanto di paziente fervore studioso è stato tributato al Tasso, sul duplice piano della filologia e della critica, in questi anni dell'ultimo dopo-guerra. Quasi all'inizio del dopoguerra, appunto, risale quello studio *Per una nuova edizione delle rime di T. Tasso* (Roma, « Atti dell'Accademia dei Lincei », 1947), che ha segnato non soltanto un punto d'avvio, ma un impulso determinante e un modello esemplare per tutta l'attività filologica tassiana degli anni successivi. Quello studio si ripresentava accompagnato da altri contributi filologici (sulle correzioni autografe alla *editio princeps* delle « Rime amorose » del Tasso; sui versi giovanili di lui; ecc.) negli *Studi sulle rime del Tasso* (Roma, 1950), nei quali già il Caretti affiancava ad essi, o meglio su essi inseriva, i suoi primi assaggi più propriamente critici (*Due restauri tassiani; Perfezione e lavoro nel Tasso*). Ivi filologia e critica non rimanevano scisse, ma già collaboravano amicamente a produrre un accostamento alla poesia tassiana in cui una filologia funzionale offriva il tributo delle sue rigorose e nitide certezze a un'interpretazione e valutazione critica aderente alle delicate fibre del tessuto poetico tenuto sempre presente nelle sue peculiarità stilistiche, venendo così il procedimento del Caretti a incontrarsi, nella considerazione dello stile poetico, con un modo di critica, pur di diversa genesi, ma ugualmente attenta alla tecnica della composizione, di cui offriva esempio il Fubini nelle sue *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso* (in *Studi sulla letteratura del Rinascimento,* Firenze, 1947).

Il problema del modo come relazionare correttamente filologia e

critica veniva dal Caretti affrontato nel saggio che da tale binomio si intitola (prolusione pavese del 1952, pubblicata, in quello stesso anno, in « Aut-aut », n. 12, e successivamente nel nutrito volume dall'identico titolo, *Filologia e critica*, Milano, Ricciardi, 1955). Ivi era equilibratamente affermato che « la distinzione tra filologia e critica, tra attività testuale e attività interpretativa » non può essere reale separazione, senza danno e della filologia e della critica. « Il filologo è infatti da considerarsi come un critico in potenza che ha fatto la sua scelta metodologica e si accinge perciò a predisporre le pezze di appoggio della sua personale esegesi interpretativa ». Si tratta di « due fasi dello stesso lavoro, condizionantisi a vicenda ».

Insistiamo su questo punto, perché è proprio questo duplice interesse, filologico e critico, questa competenza *in utroque*, questa equilibrata e consapevole conciliazione dei due elementi, che dà fisionomia e preminenza al Caretti tra i tassisti del nostro tempo.

Già praticamente avviata nel volume del '50, postulata, chiarita e giustificata con riflessione teorica nella prolusione pavese del '52, la compresenza dei due elementi, filologico e critico, si concreta pienamente come prassi effettiva nel volume mondadoriano del '57, nel quale l'*Introduzione* critica è almeno pari, per importanza, se non preminente, rispetto alla filologica *Nota ai testi*.

Quest'ultima segna il punto di arrivo di un interesse e di una attenzione al problema filologico della *Liberata* remoti e antecedentemente databili: dalle *Chiose al testo della Liberata* (« Studi tassiani », 2, 1952) alla *Storia del testo della Liberata* (« Studi tassiani », 5, 1955). Alla rassegna di quelle tra le antiche edizioni che sono di fondamentale importanza per la critica del testo, segue una disamina critica delle edizioni di Severino Ferrari, del Solerti, del Bonfigli, del Flora, preceduta da un perspicuo ragguaglio degli antecedenti della questione. E' noto che Severino Ferrari (Sansoni, 1890) e il Solerti (Barbera, 1896) accreditarono di contro all'ediz. Osanna curata da Scipione Gonzaga (1584) il testo delle due edizioni Bonnà (Baldini, 1581 e Rossi, 1581). Il Bonfigli però (Laterza, 1930) rilevava che Ferrari e Solerti contaminarono la lezione delle due diverse stampe Bonnà (alle due testé menzionate se ne aggiunge, meno importante, una terza, Cagnacini, 1585), e addirittura il vario testo Bonnà col testo Osanna; e per suo conto dava la preferenza alla Bonnà seconda, e — sempre tenendo rivolta l'attenzione ai manoscritti — restituiva anche alquanto credito all'ediz. Osanna; con criterio senza dubbio ingegnoso accordava particolare fiducia alle concordanze della Bonnà seconda con l'Osanna, oppure delle tre Bonnà fra di loro, e finalmente — e qui è il punto debole — dei manoscritti con la *Conquistata*. A sua volta il Flora (Ricciardi, 1952) — sorretto da una valida informazione dei termini della questione, da remota familiarità con la lingua poetica del Tasso e da una fiducia a nostro avviso eccessiva nel codice Baruffaldi — riteneva legittima e inevitabile, in considerazione della situazione filologica tutta particolare della *Gerusalemme*, l'adozione di un criterio in cui l'elemento eclettico e soggettivo abbia molta più parte di quanto nella generalità dei casi le norme della filologia non comportino.

A questo punto interviene il Caretti a mostrare con specifici argomenti ed esempi le carenze varie che s'accompagnano ai riconosciuti meriti dei precedenti editori, e a sostenere l'opportunità di una sempre più fiduciosa e coerente adesione alla Bonnà seconda, peraltro senza rigidità meccanica, ma con razionale e critica discriminazione, col sussidio indispensabile delle corrispondenti varianti della Bonnà prima e dell'Osanna (non però della *Conquistata*, per non creare illegittime contaminazioni tra l'una e l'altra redazione del poema), e coi necessari interventi emendatorî in caso di errore meccanico e di guasto evidente nella trasmissione del testo.

Così l'adozione di una norma oggettiva (prelazione, a ragion veduta, della Bonnà seconda), che mancava (nella prassi effettiva più ancora che nell'enunciazione programmatica) ai precedenti editori del poema, si presenta qui provvida salvaguardia contro la tentazione delle preferenze soggettive e dell'arbitrario eclettismo, senza peraltro diventare mai fatto aprioristico, dogmatico e meccanico, ma serbandosi anzi estremamente flessibile nell'ambito critico, con una varietà di approssimazioni e di sfumature, analiticamente documentate in minuziosi e discriminati elenchi delle varianti Osanna e Bonnà prima, che consentono al lettore un oggettivo controllo e costituiscono un apparato di collazione per se stesso valido anche dove, in luoghi singoli, il testo Caretti dovesse persuadere meno. E sarà una base valida anche per quella futura edizione critica del poema, condotta sulla scorta della classificazione di tutti i manoscritti e di tutte le stampe, della quale il Caretti abbozza qui orientativamente l'impostazione e la direzione. Mentre per i manoscritti « utilissima risulterà la ricognizione che ha iniziato Giorgio Petrocchi » (cfr. *Un nuovo manoscritto della « Liberata » in « Studi tassiani »*, 4, 1954; inoltre « Un nuovo importante codice della *Liberata*, di mano di Orazio Ariosti » è stato recentemente acquistato dalla Biblioteca di Ferrara), per le stampe il Caretti non crede che possa essere « aumentato di molto il numero di quelle già indicate e descritte dal Solerti ». « È prevedibile che tale classificazione permetterà di identificare i diversi strati di composizione del poema e aiuterà il futuro editore a fissare il testo fondamentale e a costituire un ricchissimo apparato critico che terrà conto unicamente delle vere e proprie lezioni varianti ordinate secondo la loro più probabile successione cronologica. Per l'apparato, il materiale più interessante sarà certo fornito dai manoscritti nei quali è da rintracciare la forma del poema quale doveva essere intorno al 1575 e nella prima fase della revisione, alla vigilia insomma delle stampe Bonnà. Mentre il testo fondamentale non dovrebbe scostarsi sensibilmente da quello offerto dalle Bonnà e dall'Osanna: solo che sarà criticamente convalidato sulla scorta di tutta la tradizione e non più soggettivamente contaminato attraverso l'incrocio di testimonianze diverse, e ancor non chiaramente valutabili, dell'una o dell'altra stampa » (p. 630). In altre parole, è prevedibile che la futura edizione critica — cui il Caretti offre una base sicura quale non è data dai precedenti editori — se gioverà a illustrare con le varianti d'autore la genesi e lo sviluppo formale dell'opera e a definire meglio alcuni fatti di grafia, non dovrebbe,

per il testo definitivo, riservare molte sorprese rispetto all'edizione mondadoriana: anche se, per conto nostro, abbiamo espresso altra volta minore diffidenza verso il testo Osanna (peraltro soltanto sulla scorta dell'esame di alcuni luoghi tipici) e sebbene per talune consuetudini grafiche (pag. 648 e segg.) la scelta tra Bonnà e Osanna rimanga per noi ancora problematica (ma si tratta di dubbi che, in mancanza di autografo, difficilmente possono essere dissipati).

Come si vede, il valore dell'edizione mondadoriana del Caretti sta nell'aver ripreso da capo il problema filologico del poema, con una impostazione guidata da concetti chiari e coerenti e con riesame minutissimo e capillare di tutta l'opera sotto l'aspetto linguistico e ortografico, ponendo ben fermi alcuni capisaldi così che, per l'avvenire, non debba più esserci bisogno che ogni editore, il quale non voglia accontentarsi di superficiali o saltuari ritocchi, debba rifarsi da capo, per scarsa validità oggettiva del metodo seguito dai precedenti curatori. Non solo dunque, allo stato attuale delle ricerche e fin che si abbia l'edizione critica vera e propria, questo testo avanza tutti gli altri ed è quanto di più sicuro si possieda, ma è il più valido contributo finora arrecato all'edizione critica stessa, sia per la sicurezza del metodo che per l'ampiezza dell'esplorazione critico-testuale.

Lo studio critico intorno a *La poesia del Tasso*, che nella sua saldezza sintetica è una delle più sostanziose interpretazioni e valutazioni dell'opera poetica di questo difficile scrittore, offre la riprova di quanto s'avvantaggi sull'estrinseca filologia di stampo positivistico la nuova filologia che postula, nello stesso esercizio filologico, una adeguata intelligenza dei valori poetici e un costante contatto con essi; e al tempo stesso dimostra quanto l'osservazione capillare di un linguaggio poetico nelle sue fibre più delicate e nell'organica articolazione delle sue membrature — osservazione a cui di continuo lo studioso è richiamato e costretto dalla necessità di risolvere le questioni testuali — nonché la visione dell'elaborazione formale nel suo divenire e la conseguente familiarità con le peculiarità tecniche del procedimento compositivo, affinino la percezione dei valori poetici stessi: in una circolarità di mutui giovamenti, di salutari correttivi e di feconde integrazioni, la quale a sua volta postula, nello studioso, la coscienza dell'unità dialettica di critica e filologia.

Nella prima parte del suo saggio il Caretti traccia con mano svelta, esperta e sicura la storia della critica tassiana: compendiosa storicizzazione degli studi tassiani dal Donadoni in poi, la quale dimostra nello studioso intima consapevolezza della propria e dell'altrui posizione e funzione critica nell'ambito tassiano. Tutte le direzioni critiche più meritevoli di menzione — da quella estetico-formale a quella cattolica, a quella linguistico-filologico-stilistica — sono tenute presenti e relazionate, e sottoposte a giudizio saldo e non tendenzioso, con equo riconoscimento del positivo e indicazione dei limiti. Volgendo lo sguardo a considerare quelle tra le direzioni critiche attuali che più diano affidamento di prosecuzione futura, il Caretti le identifica in quella storica e in quella stilistica (punto di partenza e d'arrivo sempre, rispettivamente, la filologia e l'este-

tica). Ripudiato ogni irrigidimento in queste divisioni schematiche, e assodato che — secondo una nota enunciazione del Fubini — ogni modo di critica è valido in misura di quanto corrisponde alle disposizioni di ciascun studioso e, aggiungiamo, più assorbe e congloba in sè della ragione insita nell'alterità, diremo che il Caretti tende, consapevolmente, a un'armonizzazione e compenetrazione della considerazione storica e di quella stilistica: anche se la prima risalti nel suo studio maggiormente: non sappiamo dire se per diritto di prelazione, o se sia lo stesso carattere sintetico dell'*Introduzione* a rendere meno appariscente la considerazione stilistica, cui, per la sua stessa natura, sembra più confacente il procedimento analitico, e che del resto è stata altre volte dal Caretti stesso egregiamente eseguita sulle rime del Tasso.

Il Caretti considera il Tasso come voce di un'età, cercando in profondità il significato storico della spiritualità e dell'arte tassesca, oltre il loro aspetto meramente individuale e psicologico. Ciò che importa rilevare però è l'attenzione rivolta a evitare lo sconfinamento, assai facile, dall'errore dello psicologismo all'estremo opposto del sociologismo, e la cura di stabilire tra lo scrittore e l'età sua, tra l'opera e la società nella quale e per la quale essa nasce e matura, un rapporto dialettico e non deterministico. « L'importante — scrive con esplicita consapevolezza il Caretti — è non dimenticare che i modi particolari con cui l'arte si lega alla storia, e illuminandola nel profondo la interpreta e la rispecchia, sono spesso allusivi e segreti ».

Tra le opposte tesi, di un Tasso rinascimentale e di un Tasso prebarocco, il Caretti, con aderente osservazione storica, trova una mediazione nella formula, non nuova per sè, ma originalmente ragionata e svolta, di un Tasso protagonista della crisi di trapasso dal primo, più vigoroso e sano Rinascimento, al Rinascimento tardo e decadente: relazionando e condizionando reciprocamente una dualità cronologica e un dualismo ideale, e vedendo risolversi in contrasto drammatico nello spirito e nell'opera del Tasso quell'antinomia di mentalità e di costume tra primo e secondo Cinquecento, tra età dell'Ariosto ed età del Tasso, tra Rinascimento e Controriforma, che sono fatto innegabile e periodizzamento accreditato dalla più recente e avveduta storiografia. Questa, a nostro avviso, è piuttosto adesione alla concezione dialettica della storia, e studio aderente dei concreti momenti del suo divenire, che non tipizzazione romantica, come a qualcuno è sembrato. A sua volta la valutazione più positiva del primo momento nei confronti del secondo, come rispecchia coerentemente la posizione mentale laica dello scrittore, così, aliena com'è da ogni tendenziosità partigiana, finisce con l'accostarsi nei limiti del possibile alla stessa corrente più moderata della storiografia cattolica. Se anche qualche traccia di forzatura si possa avvertire a tratti nella insistita immagine di un Tasso che personifichi, nel secondo Cinquecento, la resistenza attiva del Rinascimento in seno alla Controriforma e un consapevole sforzo di conciliazione classico-cristiana, l'idea direttiva cerca i suoi argomenti e i suoi sostegni nella concreta realtà così dell'opera tassiana come della

vita italiana e ferrarese del tempo, naturalmente con quella sobrietà di documentazione specifica che sola era compatibile con l'impostazione sintetica della trattazione, ed era quindi richiesta da una ragione di interna coerenza nel proporzionare l'architettura del saggio.

La parte più stringente e più ardua del discorso critico del Caretti è quella in cui egli mostra come il travaglio del secolo discorde si risolva nel « bifrontismo » spirituale del Tasso, e questo a sua volta nel duplice « registro poetico » dello scrittore. Ma proprio perché questa parte (pp. 17-20 e 22 e segg.) richiederebbe, per la sua densità, un troppo ampio discorso, ci limitiamo a segnalarla al lettore come preminente, anche se, com'è ovvio, essa è condizionata dall'intera trattazione e non può esserne antologicamente avulsa.

La considerazione storico-estetica poggia principalmente sulla *Liberata*, vista come punto di arrivo della fase creativa e saliente della parabola umana e artistica del Tasso, e segno di discriminazione tra essa e la decadenza. La centralità della *Liberata* rispetto alle rimanenti opere, esplicitamente dichiarata a p. 12, è la convinta e convincente norma direttiva del saggio, e sua interna unità logica, anche se la trattazione delle altre opere singole — condotta sempre con criterio storico-estetico e storico-stilistico: e con esito vario, più felice per le opere anteriori alla *Liberata* che per quelle posteriori — ne rimanga in parte compressa e soverchiata.

Quanto a quello che nel problema critico della *Liberata* è uno dei punti nevralgici e più spinosi, cioè il rapporto fra struttura e poesia, appare nel Caretti la tendenza non solo a stabilire un rapporto dialettico unitario fra retorica e poesia, ma a riscattare, nei limiti del possibile, in funzionalità estetica lo stesso elemento strutturale e ad affermare, in accordo col Croce, la positività artistica di personaggi generalmente meno accetti, a cominciare dal protagonista Goffredo; il che sta in perfetta coerenza con l'accentuazione, da parte del Caretti, dell'aristotelismo in confronto del platonismo nella poesia tassesca. Altri — e non per illusione anacronistica, ma per un diverso modo di sentire in fatto di « poesia » e « letteratura » — ha offerto l'immagine di un Tasso più platonizzante, orientato in direzione superiormente prebarocca e anche remotamente preromantica e persino in qualche misura — per taluni caratteristici aspetti — « decadente » *ante litteram* (formulazioni approssimative, s'intende, da interpretare con discrezione, nel loro significato sommariamente indicativo). Ed è inevitabile prima ancora che legittimo, o legittimo appunto perchè inevitabile, questa diversità di colorítura; l'importante è il senso del limite. Proprio per questo può riconoscere la « verità » di questo « Tasso » del Caretti anche chi, operata con altro gusto e con altro criterio una sua sceverazione, « a libro aperto », della poesia raggiunta e della poesia mancata o della mera letteratura, sia pervenuto, per suo conto, a una diversa qualificazione estetica, a sua volta desunta, con metodo induttivo, da una lettura tutta affidata ai consensi e alle repulse spregiudicate del senso estetico, e riducibile a una concreta indicazione di pagine e situazioni belle, mediocri e brutte. Per altra applicazione di tale

principio un'opera meno ambiziosa ma formalmente più perfetta come l'*Aminta* può per altri assumere, accanto alla *Liberata*, significato diverso e valore maggiore di quanto ad essa siano stati riconosciuti da una duplice tradizione critica, l'una troppo sobria e l'altra estetizzante, delle quali la prima, muovendo dal De Sanctis e passando per il Croce e il Donadoni, giunge fino al giudizio del Caretti.

Il quale rivela, d'altra parte, la finezza della sua penetrazione stilistica nel denso capoverso sullo « strumento stilistico » della *Liberata*, con cui si conclude il discorso intorno a quest'ultima opera (p. 22): capoverso che, allineato con le molte altre pagine di considerazione stilistico-estetica disseminate ai lor propri luoghi nel saggio, là dove si discorre delle opere singole (e si vedano in particolare le considerazioni sulla funzione poetica dello stesso strumento metrico — sonetto, ottava, madrigale, canzone — nell'opera tassesca), viene a costituire insieme con esse un'esemplare, ancorché succinta, guida per la storia della poesia tassesca.

Saldezza geometrica dell'impianto, concretezza di intelligenza storica e finezza di percezione dei valori stilistici rendono cospicuo non solo tra le prove critiche del Caretti, ma tra gli studi critici che si possiedono sul Tasso, questo lavoro, dettato da un'ispirazione urgente e disciplinata, che si risolve in nuda e viva eleganza di forma.

Di quella — in verità pluriforme — critica stilistica che il Caretti addita come uno dei settori, o meglio delle direzioni, più meritevoli di attenzione nel campo degli studi tassiani, offrono esempio insigne la monografia tassiana di Fredi Chiappelli e il suo commento alla *Liberata*, che ne è la base e il corollario al tempo stesso. Essi sono reciprocamente correlativi e complementari, benché dotati ciascuno di sufficiente autonomia; e in verità la monografia critica di carattere stilistico più di ogni altra esige il lavoro di analisi e vi si richiama.

Lo studio critico del Chiappelli — che si ritrova compendiato nella « Introduzione » all'edizione commentata — poggiando, come su un padroneggiato antefatto, sulla conoscenza della critica estetica, dal De Sanctis al Donadoni al Momigliano al Fubini ecc.,e dei procedimenti stilistico-formali dello Spoerri e del Leo, nonché dei pochi contributi che si hanno di interesse strettamente linguistico (tipo quello del Ruggieri e del Vitale, e soprattutto del Devoto) si propone come suo compito specifico un esame della poesia tassiana (della *Gerusalemme* in ispecie) attraverso e in riferimento ai paradigmi grammaticali: lessico, morfologia, sintassi; fonetica; metrica; figure retoriche e traslati; ecc.; e, più specificamente: genere, numero, caso, e astrattezza o concretezza del nome; forma, modo, tempo, persona, numero del verbo; aggettivazione; ecc. Ne viene un procedimento che non ha quasi precedenti nella storia della critica tassiana: e l'accostamento critico della poesia tassesca con uno strumento di sondaggio e di sollecitazione così nuovo, è stato fruttuoso. E' facile d'altra parte intendere quale sia il pericolo di siffatto procedimento: l'astrattezza intellettualistica e l'estrinsecità formalistica da un lato, e l'opprimente congerie analitica dall'altro. Il Chiappelli, da quello stu-

dioso scaltrito che è, ha avvertito tali pericoli; e, quanto al primo, ha ovviato con un assiduo sforzo di riporto dei modi stilistici ai corrispettivi atteggiamenti spirituali, e di aderenza ai concreti esempi poetici; contro il secondo si è premunito con un'attenta distinzione dei casi in cui il fenomeno grammaticale ha funzione stilistica (è cioè rivelatore del sistema espressivo del Tasso) o estetica (ha cioè il suo fondamento nell'ispirazione lirico-creativa), dai casi in cui esso è semplice meccanismo, fatto « retorico » o fenomeno casuale. L'analiticità del procedimento, (garanzia d'impegno, attestato anche dai ricchi *Indici* finali, utilissimi per il lettore), è contributo prezioso per la sua rarità e funzione complementare rispetto agli altri consueti modi di critica; esso offre in questo caso eccellente esempio di esercizio e tirocinio preliminare, sul quale innestare in un secondo tempo e far prevalere l'osservazione mossa dal « senso intimo », oltre gli schemi classificatori della grammatica, adottando un procedimento sintetico che assuma dell'analisi le risultanze fruttuose. Operazione critica esemplarmente compiuta dal Chiappelli specie nel capitolo *Fantasma ed espressione nel Tasso*: un capitolo ricco di intuizioni originali, che costituisce uno dei non molti apporti essenziali nella storia della critica tassiana.

L'attenzione dello studioso appare costantemente rivolta a soppesare le scelte stilistiche dello scrittore; a paragonare i luoghi più insigni col modello classico, per definire il grado di riplasmatura originale; a stabilire rapporti sia con la presa di posizione teorica dei *Discorsi* e delle cosiddette *Lettere poetiche*, sia con la prassi poetica del rifacimento nella *Conquistata*, nonché con le variazioni e le esagerazioni dei modi tassiani da parte del manierismo secentistico imminente.

Alcune « costanti » o idee direttive innervano di sè organicamente la ricerca: come il principio della sintonia e quello di un'unità dinamica che nasce da contrasto drammatico o da complessità di componenti. « Tipico del procedimento creativo tassesco è che l'immagine presenta una costruzione composita ma una concezione unitaria. I suoi elementi devono parzialmente fondersi ma non scomparire ».

Si perviene alla conclusione che la stilizzazione tassesca « riproduce il rapporto dei due sistemi di forze antagoniste e coesistenti cantato dal poema »: la luce e la tenebra morale, idealmente contrapposte ma effettivamente relazionate poi nella concreta unità dei personaggi, così come si consertano in unità nel verso, nella strofa, nell'episodio, nell'intero poema, le dinamiche spinte antagonistiche.

Segnaliamo, tra le più ardue e penetranti, le osservazioni sulla risoluzione stilistica dell'elemento sensuale e sentimentale nel Tasso; sulla sostanza e consistenza verbale e fantastica di Clorinda e di Armida; sull'inquietudine, l'amore, il magismo; sul carattere visivo, musicale e mimico del linguaggio tassesco; sulla funzione stilistica del latinismo, dell'arcaismo, del preziosismo verbale; sul cumulo delle funzioni e relazioni sintattiche; sull'ordine delle parole e l'abito della trasposizione nella frase, con le varie interferenze dell'elemento logico con quello ritmico; sulla normale vittoria della poesia nei confronti della retorica, e identificazione di quest'ultima, nel Tasso, ora come intellettualismo, ora come oltranza espressiva.

A sua volta il commento, come avverte l'autore stesso, « cerca ai luoghi opportuni di indicare al lettore gli accenti direttamente derivati dalle tendenze liricizzanti del Tasso, tanto nelle note oscure che in quelle chiare, come l'ebbrezza del sognare, o la delizia quasi morbosa dell'illusione, o l'intenso piacere mondano degli esercizi cavallereschi ». Aderente al tessuto verbale e all'esplicazione semantica di esso, il commento risale al sentimento generatore dei modi stilistici quanto occorre per evitare l'estrinseco formalismo critico, ed è costantemente rivolto a cogliere il nesso tra l'immagine e l'elemento fonico che la risolve esteticamente. E' messa in evidenza l'originalità prebarocca del linguaggio tassesco. Le poche riserve particolari che si possono fare (le ottave della siccità a noi sembrano tassescamente sensoriali ed esoteriche, piuttosto che biblicamente atteggiate; non sentiamo ombra di ironia nell'espressione « toscani inchiostri », p. 637; « Su gli occhi del Soldano », p. 639, non sembra risulti « espressione non chiarissima », se la si riporta al suo calco latino; ecc.) cedono davanti alla somma di attente, intelligenti, esatte osservazioni ricavate dall'applicazione viva, e a tratti quasi poeticamente ispirata, di una tecnica collaudata e dominata.

Storico-culturale è il campo di indagine del Mazzali nella monografia del 1957, nella quale la considerazione è rivolta al sottofondo di cultura che alimenta internamente la poesia tassesca dalle prove giovanili alle opere della maturità, alle esercitazioni della anticipata vecchiaia.

Il riesame della poetica tassiana del « maraviglioso cristiano verisimile », e la definizione del posto da assegnare ad essa tra le poetiche del Cinquecento usufruisce con assimilazione non passiva la letteratura critica sull'argomento, e cerca di chiarire sempre meglio la posizione tassiana tra aristotelismo e platonismo, tentati di conciliare in accordo con le esigenze del cattolicesimo (dominante, osserviamo, nella vita ufficiale del secondo Cinquecento, più ancora che nella coscienza dello scrittore). Per il Mazzali l'estetica tassiana è nel suo complesso rinascimentale: il che è senz'altro vero se si bada alla mole complessiva degli scritti tassiani di poetica più che a taluni spunti disformi, dotati, a noi sembra, di straordinaria forza dirompente nei confronti della tradizione rinascimentale.

Ma, a nostro avviso, l'apporto più valido e più meritorio del Mazzali in questo studio introduttivo è nell'individuazione del patrimonio culturale che il Tasso ha desunto dalle sue letture (era questo l'argomento della relazione ferrarese del Mazzali: la cui congerie di notizie e notazioni è stata successivamente da lui potenziata in un ripensamento più unitario), e nell'indicazione meritoria e fruttuosa di talune fonti culturali del *Messaggiero* e del *Padre di famiglia*: ricerca estesa poi ad altri dialoghi tasseschi nel volume ricciardiano del 1959.

Esso si apre con una « premessa » del Flora, che svolge il tema dell'intima compenetrazione di prosa e poesia nell'opera del Tasso, e mostra con convincente analisi stilistica l'indizio del nume ispiratore pur nelle prose di lui, almeno nei *Dialoghi* e nelle *Lettere*;

quanto ai *Discorsi*, di essi il Flora fa pietra di paragone delle poetiche cinquecentesche, con pieno riconoscimento della superiorità tassiana anche in quest'ambito.

A sua volta il Mazzali, nell'« Introduzione », non solo aggiunge intorno alla poetica del Tasso, largamente rappresentata, non meno delle *Lettere* e dei *Dialoghi*, nella scelta, alcune ulteriori specificazioni (superiorità delle cosiddette « Lettere poetiche » sull'*Apologia*, ecc.), ma, per meglio relazionarle storicamente, viene ribadendo con giustezza di osservazione il carattere generale della cultura del tardo Rinascimento, con la sua tendenza alla trattatistica, alla classificazione e codificazione letteraria ed etico-civile, all'eclettismo, a un certo intellettualismo astratto, segregato troppo dalla vita reale. E' nostra opinione che il Mazzali avrebbe meglio evitato il pericolo di una insufficiente differenziazione effettiva, e non soltanto programmatica, dello specifico e proprio apporto culturale tassiano entro il contesto della cultura dell'età sua se avesse meglio enucleato gli elementi pitagorici e orfici della cultura tassesca, relazionandoli, beninteso, col predominante aristotelismo dell'età controriformistica.

Ma ci sembra che il più vero apporto del Mazzali agli studi tassiani in questo volume sia nel commento, per la parte fatta e l'incremento dato all'indicazione delle fonti letterarie, segnatamente dei *Dialoghi* (riportati in numero di otto), e più generalmente per il dissodamento dei profondi strati culturali, poetici retorici filosofici, dell'opera tassesca, attraverso pazienti riscontri delle stesse citazioni tassesche, e con uno studio delle derivazioni letterarie ampio e circonstanziato in misura veramente notevole. Il Mazzali va ben oltre le stesse note del Flora alle prose tassesche nell'edizione Rizzoli (che si appuntavano, esemplarmente, sui testi poetici capitali, più che sui testi letterari più peregrini e sui testi filolofici e retorici). Rinunciamo a dare un elenco di nomi e di luoghi che, così avulsi dal loro contesto, direbbero poco; ma basterà che il lettore scorra il volume con l'occhio rivolto a pié di pagina perché si renda conto dell'impegno del commentatore e del valore del suo apporto.

Anche nella cura del testo il Mazzali ha posto spirito di iniziativa ed impegno, con risultati variamente apprezzabili; per i *Dialoghi* si è ragionevolmente attenuto all'ediz. Raimondi; la ragione addotta per la preferenza data dall'ediz. Vasalini per le *Conclusioni amorose* è discutibile; legittimo invece, in via di principio, l'intervento correttivo nei confronti dell'ediz. Vasalini per il *Discorso dell'arte del dialogo;* giusta per i *Discorsi dell'arte poetica* l'adesione al Guasti, con esplorazione anche del manoscritto ambrosiano; nel caso dell'*Apologia* l'accreditamento della seriore ediz. Vasalini in confronto della Cagnacini e dell'Osanna, dietro la scorta del Guasti, non peraltro pedissequamente seguito, ha un suo fondamento. Per i *Discorsi del poema eroico* la tendenza, buona per sé, nella particolare situazione, a ripristinare la lezione dell'*editio princeps* (Napoli, Stigliola, 1594), potrà ulteriormente perfezionarsi mercé l'esplorazione del manoscritto Torelli che è in America. Anche per le *Lettere* è da riconoscere al Mazzali il merito di essere risalito, in più casi, alle edizioni originarie e ai manoscritti: benché quanto sia da diffidare delle une

e in molti casi degli altri, per le ragioni più varie, sia ben dimostrato dal Resta nel lavoro sul quale portiamo ora la nostra considerazione.

Il volumetto del Resta — avviamento, più che semplice prodromo, dell'edizione critica vera e propria dell'epistolario tassesco — è frutto di una lunga e paziente fatica, che è valso la pena di compiere stante l'importanza di quest'opera tassesca e l'inadeguatezza dell'edizione Guasti (1852-55): e dell'una e dell'altra cosa ragiona il Resta stesso nel primo, rispettivamente, e nell'ultimo dei sei capitoli del suo lavoro. Il valore delle *Lettere* tassesche è duplice: documentario e letterario; il pregio letterario è, di volta in volta, oratorio o poetico. In definitiva questa appare « la parte artisticamente più valida della prosa tassiana ». L'edizione Guasti è giudicata incompleta, manchevole nel commento, presentatrice di « un testo infido ed un ordinamento errato ». Un'edizione migliore sarebbe già approntabile anche mediante la semplice usufruizione delle ulteriori ricerche del Guasti, da lui trasmesse innanzi la morte al Solerti, che a sua volta ulteriormente le incrementò nel capitolo delle « Correzioni ed aggiunte all'edizione delle lettere di T.T. » contenuto nella ben nota *Appendice alle opere in prosa di T.T.* (Firenze, 1892). Ma è chiaro, e più chiaro risulta dopo la lettura di questo volumetto del Resta, che per un'edizione critica — « un'edizione che affronti e risolva, per la prima volta, e in modo definitivo (nei limiti consentiti) il problema testuale e cronologico delle lettere » — si richiede molto di più. Il Resta non ha inteso propriamente, com'egli stesso dichiara a p. 138, « affrontare il complesso problema testuale dell'epistolario tassiano », ma « additare soltanto alcune questioni che un attento studio della tradizione del testo ci ha suggerito ». In realtà l'apporto da lui dato all'apprestamento dell'edizione critica nei quattro capitoli centrali del suo volume — che tracciano con criterio critico la storia della formazione e della trasmissione del testo attraverso le varie edizioni e raccolte, in un continuo studio del rapporto tra manoscritti ed edizioni, con attenta considerazione delle trasmigrazioni di carte e stampe, e con ricerche sull'attività, sulla psicologia, sul comportamento dei vari amanuensi, corrispondenti, raccoglitori, editori — è molto rilevante.

Attraverso la documentazione del Resta ci si rende conto, non senza sorpresa, fino a che punto il testo dell'epistolario tassesco è stato « tormentato dagli interessi e dagli scrupoli dell'autore, dei destinatari, dei raccoglitori, degli editori: un testo che ha subìto le più impensabili alterazioni e che soltanto in parte la sapiente fatica del futuro editore potrà sanare » (p. 143).

Questa pessimistica previsione circa l'inevitabile limite della stessa futura edizione critica è convinzione ricorrente nel lavoro del Resta.

Uno degli ostacoli principali per un'edizione soddisfacente è la deplorevole dispersione di notevole parte delle lettere tassesche (quasi tutto l'epistolario giovanile, ad esempio), e degli originali di molte tra le pervenute (ad esempio, nessun manoscritto abbiamo

delle cosiddette « Lettere poetiche », particolarmente interessanti). Il danno sarebbe anche maggiore senza l'intercettazione da parte del Duca di lettere del Tasso, non mai pervenute a destinazione e rimaste nelle raccolte dell'Archivio estense e in quello dei Molza. Circostanza negativa e dannosa è anche la dispersione della maggior parte delle lettere dei corrispondenti del Tasso, le quali avrebbero potuto essere di aiuto; ne rimangono poco più di una settantina, « e soltanto undici provengono da carte d'archivio o da manoscritti ».

Circostanziata è l'illustrazione filologica, da parte del Resta, delle principali raccolte: dalle *Lettere poetiche* pubblicate dal Licino (Venezia, Vasalini, 1587), alle *Lettere familiari*, in due volumi (Bergamo, Ventura, 1588), alle edizioni del Segni (Bologna, 1616) e del Costantini (Praga, 1617). Malsicure tutte, in misura diversa, per le più diverse cagioni: dalla avidità di denaro del Licino alle negligenze del Segni, ai vanitosi interventi del Costantini: il quale rimane alquanto diminuito in confronto all'estimazione tradizionale (cfr. pp. 127-130 e 150-153), non meno del Grillo (p. 112) (del Manso — p. 159 — già si sapeva) e del Serassi, la cui esattezza di trascrittore è intaccata (p. 179, n. 16), mentre viene additata l'ignoranza del Castets (pp. 194-195), e sono messi in luce gli arbitrii del Foppa (p. 193): sui quali sono da vedere ora anche le osservazioni del Raimondi nell'edizione critica dei *Dialoghi*, alla quale volgiamo tra breve il nostro discorso.

Prima però dobbiamo fare un cenno di due contributi tassiani minori. Uno è la presentazione, fatta dal Raimondi stesso, nella ristampa della collana « carducciana » di Sansoni diretta dal Caretti, della *Liberata* curata da Severino Ferrari (1890). Il Raimondi discrimina oculatamente, adducendo anche una sobria e appropriata esemplificazione, il positivo (in relazione ai tempi) e il negativo (eclettismo) dell'edizione del Ferrari per quanto concerne il testo; riconosce e definisce nei suoi esatti confini l'utilità (in funzione di uno studio critico dell'evoluzione stilistico-formale del testo nel periodo della sua elaborazione) dell'avere il Ferrari dotato il suo commento di un apparato di varianti, di un'abbondante citazione delle cosiddette *Lettere poetiche*, e soprattutto di una diligente e assai discreta ricerca e indicazione delle fonti.

L'altro è la nuova, rielaborata edizione (la prima è del 1943) dell'agile e armonico *Torquato Tasso* di Giulio Natali (pp. 1-61: la vita; 63-185: l'opera; 187-192: bibliografia; 193-197: indice dei nomi). Vi si riscontrano le migliori doti del benemerito studioso: informazione circostanziata dei dati biografici e storici, conoscenza diretta dell'opera maggiore e minore dello scrittore, esplorazione della più importante bibliografia tassiana, non esclusa buona parte di quella più rara; valutazione storica governata da equilibrato buon senso (cfr. le pp. 37 e segg. sull'età della Controriforma). Il maggior pregio, e probabilmente il proposito, del volumetto non è l'apporto di novità critica, ma la indovinata dosatura dei varii elementi e interessi (biografico e letterario, psicologico e storico, ecc.), omogeneamente fusi in un discorso vivo e mosso, che rende eccellente

nel suo genere, cioè nell'ambito dell'intelligente e accurata divulgazione, questo lavoro, che può dirsi l'equivalente — snellito, rettificato e aggiornato, con un più di erudizione « curiosa » — di quello del Tonelli (1935), che infatti è più volte citato e, a pag. 70, giudicato « un bel libro complessivo, biografico e critico insieme », anche se « ha il torto di presentarci un Tasso sempre e soprattutto controriformista, mentre è evidente che la tragedia di Torquato è il conflitto tra i suoi nativi spiriti rinascimentali e le costrizioni, da lui da ultimo accettate, della Controriforma ».

Che l'edizione Guasti dei *Dialoghi* tasseschi — benemerita, ma vecchia di un secolo giusto giusto — sia ormai inadeguata, è ben noto agli studiosi; ma il Raimondi nello studio sopra menzionato, incluso nel *Tasso* Marzorati, di tale inadeguatezza ha dato esempi concreti molto convincenti. Degli autografi tassiani dei *Dialoghi*, il Guasti non vide quello del British Museum, quello della Nazionale di Napoli, e quello dell'archivio Molza di Modena; non esplorò direttamente l'Udinese e l'Estense; ebbe fiducia eccessiva, e non sempre sufficientemente fondata, in talune stampe, la cui lezione accolse nel testo limitandosi talvolta a dare in nota, come varianti, vere e proprie lezioni poziori, da accogliere nel corpo dell'edizione come uniche genuine oppure come modificazione ulteriore da parte dell'autore; e così gli accaddero infortuni come la registrazione della lezione *nostro Po* in luogo di *nostro corpo*, per aver accreditato l'edizione Dragondelli curata dal Foppa, senza controllarla sulle « copie manoscritte della Vaticana che ne costituiscono il fondamento ».

Dopo il Guasti, gli unici, limitati contributi di carattere filologico sui *Dialoghi* furono quelli del Solerti (*Appendice* cit.), del Bonfigli e del Locatelli, di cui il Raimondi ha tenuto debito conto. Basta pensare ai progressi compiuti in un secolo dalla filologia testuale per intendere quanto un'edizione critica dell'opera si rendesse necessaria, e sia da considerare meritoria, quando risulti convenientemente eseguita.

E diciamo subito che, a nostro giudizio, l'esecuzione del lavoro è sostanzialmente valida, anche se in alcune sue parti possa dar luogo a dubbi e riserve, difficilmente evitabili in opere di questa mole.

L'opera consta di tre volumi e di quattro tomi, essendo il volume secondo suddiviso in due tomi. Il volume primo è costituito dall'introduzione filologica; il secondo contiene il testo dei *Dialoghi* con correlativo apparato; il terzo è un'appendice che raccoglie abbozzi, prime redazioni e dialoghi scartati. A sua volta il vol. I comprende, oltre che una considerazione complessiva in apertura, tre capitoli: storia della composizione e della pubblicazione dei *Dialoghi*, studio filologico sul testo, e un ampio spoglio linguistico; che è quanto dire, tutto il desiderabile, ad eccezione, tutt'al più, di un glossario e di un indice dei nomi.

Esaminiamo brevemente le singole parti.

Dapprima il R. prospetta con chiarezza la situazione filologica dei *Dialoghi*. Composti tra il 1578 e il '94; pubblicati la maggior parte, vivente l'autore, tra il 1581 e il '94, sono da considerare in

realtà come un'opera postuma, in quanto non poterono mai essere raccolti in una pubblicazione complessiva unitaria secondo il piano lungamente vagheggiato, anche per quest'opera, dall'autore, a partire dal 1585-86, come risulta dall'epistolario.

Il problema dell'ordinamento, che primo s'impone, viene a coinvolgere, per via delle redazioni multiple di molti dialoghi, quello testuale, e a intrecciarsi con esso, come ha avvertito il R. « In realtà, rimettersi alla discriminante cronologica importa l'esame di tutta la tradizione, dialogo per dialogo ».

Chiarito ciò, il R. stesso indica con perspicua brevità il procedimento da lui seguito. « Ogni dialogo, nella stesura ultima, cioè nella più avanzata del processo di elaborazione attraverso manoscritti, stampe e interventi di altro genere, sarà così ordinato rispetto all'ideale « volume » (nei disegni del Tasso) secondo la data e l'anno in cui risulti come composto il suo testo più antico. Le redazioni primitive, messe da parte, e gli abbozzi di studio passeranno invece in appendice, in un volume di scarto, con funzioni di sottofondo primario per gli apparati di autore delle stesure più recenti ».

Narrata — con procedimento diligentemente diffuso, che si vorrebbe alla fine ridotto a più schematica e sinottica perspicuità — la storia della composizione e pubblicazione di ciascun dialogo, il R. affronta la critica testuale vera e propria, con molto impegno, anche se con alcuni inconvenienti di carattere estrinseco e meccanico (nell'adozione delle sigle, nella disposizione dell'apparato, ecc.), sui quali non è qui il caso di insistere.

Sulla totalità dei dialoghi (ridotti da alcuni studiosi a 22, da altri portati a 31; 27 nell'edizione Guasti; il R. ne dà 25 nei 2 tomi del vol. II, ma quelli passati in rassegna nel vol. I salgono a 29, per via dei rifacimenti, duplicati, ecc.), i testi presi in considerazione sono circa 130; di essi, gli autografi sono una quindicina, sei o sette i manoscritti con elementi autografi.

Quali criteri generali fossero da adottarsi per la formazione del testo e dell'apparato, è ovvio: il testo deve corrispondere, o avvicinarsi il più possibile, alla volontà definitiva dell'autore; l'apparato deve registrare almeno le più importanti tra le varianti di tradizione (così da fornire al lettore una documentazione obiettiva della validità o meno del testo critico offerto, oltre che una registrazione dell'uso linguistico del secolo attraverso la prassi linguistica di amanuensi e di editori), e soprattutto tutte le accertabili varianti di autore, preziose sia per lo studio dell'elaborazione formale, sia per la definizione dell'*usus scribendi* (registrabile in uno spoglio linguistico, con l'eventuale complemento di un glossario). Stante poi la plurimità delle redazioni di molti dialoghi, si rendeva quanto mai opportuna un'appendice, come quella che il R. ha diligentemente apprestato, a documentazione delle fasi interne dell'elaborazione del testo, della sua preistoria in dimensione stereoscopica.

I limiti o le incertezze nella ricostruzione della volontà definitiva dell'autore rispetto agli stadi anteriori sono nel caso nostro quasi esclusivamente di natura oggettiva, inerenti cioè alle particolari condizioni della trasmissione del testo, e non imputabili al R., che sui

dati usufruibili ha esercitato con cura ingegnosa il suo intervento critico. Nel riporto delle varianti di tradizione, invece, ci sembra che il R. abbia peccato per eccesso di scrupolo documentario, registrando evidenti e insignificanti svarioni (del tipo: v_1 *s'ppressa* per *s'appressa*: vol. II, t. I, p. 151).

Relativo a cosa di maggiore importanza il dubbio in quale misura il R. — che pure è dichiaratamente consapevole della necessità di liberare il testo tassesco dalle alterazioni e incrostazioni linguistiche spurie, dovute ad amanuensi o a stampatori — sia riuscito a guardarsi, nella costituzione del testo, da un'eccessiva fiducia in stampe malsicure, come ad es. le Vasalini. Citiamo, per un esempio, le forme *chiameremo, loro, partecipa*, serbate nel testo (vol. II, t. I, p. 151) in luogo delle sicure forme dell'autografo *chiamaremo, lor, participa*, dal R. stesso nello spoglio linguistico (pp. 210, 211, 219) dichiarate dell'uso tassiano.

I dialoghi per i quali il problema filologico è più arduo e complesso sono: *Il Forno, Il Gonzaga I, Il Nifo, Il Padre di famiglia, Il Dialogo, Il Rangone, Il Malpiglio II, Il Manso, Il Porzio.*

Meno chiarita — certo anche per maggiori difficoltà di carattere oggettivo — rimane nella mente del lettore la situazione filologica dei primi tre, intorno ai quali pure il R. non ha risparmiato l'impegno. Importanti enunciazioni di principio e prese di posizione metodologica si trovano nel discorso filologico intorno al *Dialogo* (cioè *Il Cavaliere amante e la gentildonna amata*, secondo l'intitolazione moderna) e al *Rangone.* Le meglio condotte, esemplarmente condotte, sono a nostro avviso le trattazioni filologiche relative al *Malpiglio II* (importanti ivi anche le osservazioni relative agli arbitrii del Foppa) e al *Porzio*: complessa la considerazione, saldo il procedimento, serrata la conclusione.

Quanto all'ampio spoglio linguistico che occupa l'ultima parte del vol. I, è da dire che nulla di simile si possedeva finora per il Tasso; le ricerche e gli accertamenti antecedentemente compiuti da altri studiosi, specialmente dal Bonfigli, dal Caretti e dal Sozzi, tenuti presenti dal R., sono stati molto ampliati, e integrati in una descrizione e trattazione sistematica che possiamo dire esauriente: anche se non tutto in essa riesca del pari perfetto. Dei grammatici del Cinquecento si osserva nel R. più diretta conoscenza e maggiore accreditamento del Ruscelli (anche per la sua esperienza della prassi tipografica del Cinquecento, com'è detto dal R. in un'interessante nota a p. 244) e del Dolce. Per gli studiosi contemporanei, predominano, giustamente, i riferimenti al Migliorini, e poi al Contini, allo Spongano, al Caretti, ecc.

Base per questa parte, ovviamente, gli autografi tasseschi, numerosi, e databili quasi tutti; usufruiti poi anche, subordinatamente (e vorremmo con diffidenza, e soprattutto con discriminazione e distinzione, anche maggiori), gli apografi e le stampe. È ribadita la nozione dell'eclettismo linguistico tassesco entro la particolare situazione cinquecentesca di unificazione linguistica per gran parte compiuta, ma non certo in modo conformisticamente omogeneo né senza discrepanze. Particolare risalto è dato all'altra non meno consolidata

nozione delle oscillazioni grafiche tassesche, dovute a « umori, incertezze, pentimenti », con l'ulteriore specificazione che le alternanze ondulatorie tassesche nell'ambito della grafia derivano da impulso psichico più che da ragione grammaticale. Valido è il principio ricorrente nelle pagine del R. (pp. 286, 298, ecc.) che pari alla ricca esperienza linguistica del Tasso è la sua libertà linguistica, e che molte varietà di suoi modi linguistici sono dovute alle esigenze della *variatio* stilistica.

La cosa più singolare, interessante, e anche sconcertante, nello spoglio linguistico del Raimondi, è la larga accoglienza, anzi possiamo dire l'integrale registrazione, degli stessi modi più evidentemente errati, abnormi, assurdi, sfuggiti al Tasso nella foga delle prime stesure e causati prevalentemente (come il Raimondi stesso ammette) dal perturbamento psichico degli anni della reclusione: scrupolo di riproduzione « diplomatica » che se, per le sempre crescenti curiosità dei linguisti, può essere giudicata utile e meritoria, può anche apparire eccessiva. E poiché parecchi di questi modi non si trovano registrati nei precedenti spogli linguistici tassiani, e nemmeno a noi è venuto fatto di incontrarli negli autografi — peraltro prevalentemente di opere poetiche, se questa distinzione può qui importare — che abbiamo avuto occasione di esaminare nei nostri lavori tassiani; e siccome inoltre di essi modi (come *Alessendro, giovinele, vantura, telerati, person, im, sottentandro, sententrionali*, ecc.) alcuni sembrano corrispondere a modi dialettali, ferraresi o comunque romagnoli, del tempo, ognun vede che il R. apre un campo in cui potrà esercitarsi l'intervento e la ricerca degli studiosi in genere, e dei tassisti e linguisti in ispecie.

In ogni caso, questo spoglio linguistico è nel suo complesso una preziosa miniera, e molte parti di esso (riguardanti così la fonetica come la morfologia e la sintassi) sono eccellentemente condotte.

In conclusione, una fatica, questa del Raimondi, di valore e merito pari alla difficoltà dell'impresa, e di indubbia utilità per gli studiosi, per i tassisti in ispecie. Per quanto ulteriore lavoro di accertamento, e di correzioni particolari, vi si possa apportare, quest'opera del R. è di fondamentale importanza e condiziona la stessa possibilità di ogni ulteriore perfezionamento.

B. T. Sozzi.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Poeti giocosi del tempo di Dante, a cura di M. MARTI. — Milano, Rizzoli, 1956 (Classici Rizzoli), pp. 853.

Da quando il Massera pubblicò la sua raccolta, la prima del genere, di *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli* (1), sono passati quasi quarant'anni, nei quali il testo e l'interpretazione dei poeti giocosi hanno beneficiato di un continuo apporto di contributi filologici. Il curatore della raccolta che qui annunciamo propose recentemente una sistemazione storico-critica di questa corrente letteraria (2), che da un lato mettendone in rilievo gli elementi culturali comuni, dall'altro curando la caratterizzazione dei singoli autori e precisandone la biografia, venne accolta con meritato favore (3).

Se si confrontano sommariamente la raccolta del Massera e questa, si riscontra il filo di una continuità ben naturale, tenuto conto dell'eccellenza, dati i tempi, del lavoro masseriano, e del fatto che l'anagrafe dei manoscritti e dei testi non ha segnalato, da allora, incrementi poderosi (4). Il settore che ha subito, nell'edizione del Marti, un rimaneggiamento drastico, è quello dedicato a Cecco Angiolieri. A Meo dei Tolomei, autore di un caribetto scoperto nel famoso codice escurialense (e. III. 23), il Marti ha infatti già in precedenza rivendicato una parte dei sonetti generalmente attribuiti all'Angiolieri, e cioè, secondo i risultati che il volume consacra, diciassette più quattro dubbii: così la presente silloge inaugura una nuova sezione dedicata a un personaggio più volte ricordato negli archivi senesi. Altri due sonetti attribuiti a Cecco dal Massera vengono inoltre girati a Niccola Muscia.

Il Marti si distacca pure dal Massera nel non limitare ai sonetti l'ospitalità del volume; e poiché già il Massera aveva deciso di accogliere anche le composizioni di argomento non burlesco, ogni autore

---

(1) Pubblicata a Bari, G. Laterza, 1920 (Scrittori d'Italia), in due volumi; poi ristampata con aggiornamenti di L. Russo nel 1940.

(2) M. MARTI, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

(3) Si vedano le recensioni di G. Contini, in questo « Giornale », 131 (1954), pp. 220-26; E. Raimondi, in « Convivium », XXVII (1955), pp. 104-111; C. Segre, in « Lo spettatore italiano », VII (1954), pp. 542-4, ecc.

(4) Il più notevole è forse rappresentato dal codice 7, 1, 32 della Biblioteca Capitolare di Siviglia, segnalato e studiato da JOLE SCUDIERI RUGGIERI, *Di Nicolò de' Rossi e di un suo canzoniere*, in « Cultura neolatina », XV (1955), pp. 35-107, del quale attendiamo la pubblicazione integrale, e del quale il Marti non ha potuto tener conto.

è ora presente con tutta la sua opera. Entrano così nel volume del Marti, oltre al caribetto di Meo dei Tolomei, il *bisbidis* di Immanuel Romano, le canzoni di Pietro dei Faitinelli (*Spent'è la cortesia, spent'è larghezza*) di Niccolò del Rosso (*Color di perla, dolce mia salute; Zovene donna dentro al cor mi sède; Da ch'él ti piaze, Amore, ch'eo returni; La somma vertù d'amor, a cui piacque*), di Marino Ceccoli (*Vita che senza Amor nel tempo corre*). L'intento di presentare ogni rimatore con l'intera sua opera ispira pure l'istituzione di un settore dedicato a Neri Moscoli — del quale erano presentate nell'antologia masseriana solo le tenzoni scambiate con Cione, Attaviano, Cionello, Ricciarello, Simone da Pierile —: ricco di sonetti, canzoni e una ballata, in gran parte, per vero, lontani dai procedimenti giocosi. Questo settore costituisce una vera novità, perché le rime di Neri Moscoli erano conosciute sinora in numero limitatissimo attraverso le trascrizioni del Tommasini Mattiucci (1) e del Monaci (2): il Marti è il primo che abbia trascritto, direttamente dal codice Vat. Barb. lat. 4036, l'intero canzoniere del poeta umbro, in una edizione interpretativa e commentata.

Altre innovazioni sono l'aggiunta, accanto alle composizioni di Folgòre, di due sonetti di incerta attribuzione esclusi dal Massera (*Amico caro, non fiorisce ogni erba; Quando la voglia segnoreggia tanto*) e l'eliminazione di due sonetti tolti, da V. Rossi (3), a Pieraccio Tedaldi (*Tu sai la 'nfermità mia de l'altr'anno; Oggi abbiàn lunedì, come tu sai*).

Notevoli riassestamenti ha subito il settore delle tenzoni, nel quale sono nuove, rispetto al Massera, le tenzoni Cionello-Neri Moscoli, Pucciarello-Neri, Neri-Simone da Pierile-Marino Ceccoli; e viceversa sono state omesse le tenzoni Luporio da Lucca-Castruccio, Ridolfo-Pietro di maestro Angelo, e tutte le tenzoni politiche fiorentine. Mentre queste omissioni non sono spiegate dal Marti, lo è quella dei testi anonimi, con « la misura dello stile » e « la coscienza dell'arte ». A noi pare che, usando questi filtri con rigore, si sarebbero dovute infliggere al volume ben maggiori, e irreparabili, mutilazioni; e che d'altra parte le poche poesie anonime lo avrebbero opportunamente completato, tanto più che si possono scorgere attinenze tra i sonetti anonimi e quelli attribuiti: formali (*Guelfi, il gran prence nobil di Sterricco* si può avvicinare a *Guelfi, per fare scudo de le reni* di Folgòre; *San Marco e santa Zita e san Friano* a *San Marco e 'l Doge, san Giovanni e 'l giglio* di Pieraccio Tedaldi) o contenutistiche (*Millitrecento cum trentatri anni* si riferisce a quanto profetizzava Pieraccio Tedaldi, in *Gran parte de Romagna e de la Marca*).

L'ordine interno dei componimenti è, in sostanza, quello del Massera, che si basava sui gruppi tematici e su una ipotetica parabola psicologica; il Marti, che esprime a ragione il suo scetticismo (« si badi

---

(1) P. Tommasini Mattiucci, *Nerio Moscoli da Città di Castello*, Perugia, Unione Tipogr. Cooper., 1897.

(2) E. Monaci, *Dai poeti antichi perugini del cod. già Barberino XLV, 130, ora Vaticano 4036*, Roma, Loescher, 1905.

(3) In questo « Giornale », 12 (1888), p. 394, nota.

che il legame psicologico, che sembra talvolta legarli, può essere labilissimo e di nessuna importanza »), deve essere stato indotto da questo stesso scetticismo a non toccare l'ordine masseriano.

L'edizione del Marti, salvo pochi casi da lui stesso indicati, è del tutto nuova per ciò che riguarda la costituzione del testo; gli studi pubblicati in precedenza dall'autore ne dànno, in parte, le prove (1). Ora, nei « cappelli » dedicati ad ogni rimatore, viene indicata sommariamente la provenienza delle sue poesie, e nel commento sono spesso discusse le varianti della tradizione manoscritta; ma il lettore specialista non troverà sufficienti questi sussidi filologici. In effetti, non sono fornite tutte le giustificazioni dei restauri operati dall'editore; e quando, risalendo ai manoscritti, si constata il decisivo rinnovamento che è stato apportato alla costituzione del testo, ci si rammarica che consuetudini editoriali già più volte biasimate costringano a ricostruire, forse erroneamente, le situazioni di fatto e i criteri interpretativi dai quali prese l'avvio il valente curatore.

Esamineremo qui, a scopo esemplificativo, due tipi di problemi. Il primo è un problema di classificazione e ricostruzione, suggerito dalla Collana dei mesi di Folgòre da San Gimignano che, come non accade frequentemente ai testi della letteratura giocosa, ci è tramandata da un buon numero di manoscritti.

La Collana si trova infatti in cinque manoscritti: *V* (= Vaticano Barberino 3953); *M* (= Magliab. VII. 1066); *C* (= Chig. L. IV. 131); *R* (= Ricc. 1158); B (= codice già Braschi, ora del Seminario di Fermo). Trascurando, perché estremamente corrotto e forse contaminato, il codice B testé scoperto dal Quaglio, si constata facilmente che gli altri codici costituiscono due gruppi, uno formato dal veneto *V*, l'altro dai toscani *MCR* (che hanno vari errori comuni, come *muoia* per *muova* a *2*, 8; l'ipermetria di *8*, 8: *a cui piacesse la manza coll'agliata*, ecc.). Anche il Marti, come si deduce dal testo che ha allestito, deve essere giunto a questa stessa classificazione. In genere, tra i due gruppi, la sua preferenza va giustamente al più antico e conservativo *V*. Non vogliamo attardarci sul problema del colorito linguistico: diremo solo che ci pare che il rispetto a *V* abbia devoluto al Folgòre martiano talune forme non toscane, o che comunque è improbabile il poeta abbia usato. Ma veniamo alla scelta delle lezioni.

Perché, ad *1*, 10, sostituire *con* alla *e* di tutti i manoscritti? Con una dialefe, comune in Folgore, il verso suona benissimo:

Bartolo e Mugàvero e Fainotto.

Con una dieresi si poteva anche mantenere la lezione dei codici dei due gruppi, tranne *M*, a *3*, 2:

di cervi, cavrïoli e di cinghiari,

---

(1) M. MARTI, *Sui Sonetti attribuiti a Cecco Angiolieri*, in questo « Giornale », 127 (1950), pp. 253-75; *Per una nuova edizione dei sonetti di Cecco Angiolieri*, in « Convivium » (1950), pp. 441-54; *Per un'edizione dei Giocosi e di alcune questioni di metrica antica*, in « La rassegna d. lett. ital. », 59 (1955), pp. 41-7.

invece di premettere a *cavrioli* il *di* di *M*. Si confronti, per il trinomio con due soli *di*:

di guarnacche, tabarri e di mantegli (*13*, 10).

A *3*, 8 ci pare che la lezione dei codici dei due gruppi tranne *M* potesse essere accettata:

ad onta degli scarsi e degli avari,
o chi di questo vi dà briga e 'mpaccia,

tanto più che la lezione di *M* (*o di chi questo*) ha potuto essere utilizzata solo con una modifica dal Marti (*o di chi 'n questo*).

È all'isolato *C* che dà la preferenza il Marti a *6*, 5:

bandère *con* coverte a molti 'ntagli,

mentre gli altri codici dei due gruppi hanno *e*, accettabile con dialefe.

A *8*, 8 il Marti abbandona le lezioni dei due gruppi (*la manza con l'agliata*, ipermetro, in *MCR; la manza e l'agliata*, in *V*):

e cui piacesse, manza con l'agliata.

Non essendo sintatticamente indispensabile *con*, si poteva forse seguire senz'altro *V*.

A *9*, 9 il verso secondo il testo del Marti suona così:

tornando tuttavia inverso casa,

sull'autorità del solo *M*, che però è molto simile a *V* (*tornando tuttavia verso*), mentre *CR* evidentemente innovano (*e tuttavia tornando*). Con una dieresi su *tuttavia* si poteva seguire fedelmente *V*.

A *10*, 12 la preferenza del Marti è andata a una lezione singolare di *C*:

la vostra borsa si' acconcia a spendere
e 'n tutto abbiate l'avarizia en bando,

mentre gli altri codici delle due famiglie hanno *e tutti*, lezione che non ci pare inutile ripetizione del v. 13, come dice il Marti, e che secondo noi era da accettare.

Ancora una lezione singolare di *C* è accolta a *12*, 13:

la notte 'l vento, *'l piover* a ciel messo;

gli altri manoscritti hanno solo *piover*, che ci pare conforme alle abitudini di Folgòre e di questo genere di poesia.

Altre volte la scelta tra lezioni dei due gruppi si sarebbe avvantaggiata di una giustificazione. Così all'inizio del sonetto *2*:

I' *doto* voi, *nel* mese di gennaio,

dato che negli altri sonetti s'incontra *vi dono* (*3*, 1; *5*, 1) o *vi do* (*4*, 1; *6*, 1; *7*, 1[*dovvi*]; *9*, 1; *10*, 1) e il mese è indicato con *di* (*di* febbrai'; *Di* marzo; *D'*april; *Di* maggio; *Di* giugno; *Di* luglio, ecc.); i tre codici fiorentini, che sono d'accordo per *del mese*, e oscillano

tra *dono* e *do* avrebbero meritato un certo credito, anche perché *dotare* qualcosa a qualcuno è forma difficilmente difendibile.

A *11*, 1 già il Contini (1) proponeva di leggere, con *MCR*, *nel contado a buono stallo*, mentre il Marti torna a *V*: nel *conta' c'ha buono stallo*.

Una seconda serie di problemi riguarda testi di più povera tradizione manoscritta. Per esempio la canzone *Color di perla, dolce mia salute* di Niccolò del Rosso si trova soltanto nel Vat. 3953, ma seguita da un commento latino dove ne è riportato un gran numero di versi. Subito colpisce, avendo curato la trascrizione lo stesso Niccolò (2), il trovar sensibili differenze tra il testo della canzone e le citazioni del commento. Quali criteri ha adottato il Marti? Egli segue il testo per *contende di pari potenza*, 24 (*di pari contende potença*, commento); segue invece il commento per *da ch'él*, 7 (*da che*, testo); *gusto*, 67 (*gosto*, testo). Abbandona infine testo e commento per: *che eo*, 4 (*ch'eo*); *quasi cum pasione*, 7 (*quasi pasione*, testo; *si cum pasione*, commento); *de l'imaginaria*, 9 (*d'ymaçinaria*); *E per essenzia*, 18 (*Per exentia*); *E si tremente*, 21 (*E tremente*); *essendo*, 26 (*sendo*); *e longi*, 36 (*lonçi*); *e glorificata*, 41 (*glorificata*); *lo stelato*, 46 (*stelato*); *per la malizia*, 51 (*per malitia*); *ver' chïunca*, 54 (*a chiunca*); *e' ne possede*, 56 (*ne posede*).

Mentre riescono misteriose le ragioni delle scelte tra testo e commento, è evidente che le modifiche innovative sono state dettate dall'intento di regolare la metrica; ma ecco un problema a cui non è data risposta: perché Niccolò del Rosso lascia trascrivere le sue poesie con un simile disinteresse al computo sillabico, mentre affronta qualunque virtuosismo nella costruzione strofica? Il problema non sussisterebbe — o si ridurrebbe — supponendo un uso piuttosto ampio di dieresi e dialefi: allora quasi tutte (3) le correzioni del Marti potrebbero essere risparmiate (4), come pure molte correzioni alle successive poesie: *3*, 9 (*e lo sdegno / el sdegno*); 10 (*casone / cason*); 51 (*ed ella si godea / ed ella godea*); 60 (*cotanto / tanto*); *4*, 71 (*sì che / che*); *13*, 3 (*ed entrarmi / entrarmi*), ecc. (5).

A riprova si può osservare che al v. 7 della nostra canzone il commento latino esige appunto la lezione che in esso commento è riportata, e cioè:

da ch'él non ponçe si cum pasïone;

infatti: « amor de quo loquitur *non ut pasio* pungit partem sensitivam, sed ut virtus tractatur in parte intellectiva ».

---

(1) In « Lingua Nostra », XII (1951), p. 65, n. 3.

(2) Vedi *Il Canzoniere Vaticano Barberino latino 3953*, pubbl. per cura di G. Lega, Bologna, Romagnoli, 1905 (Coll. di opere inedd. o rare), p. XXV.

(3) Pochi i casi in cui l'ipometria è irreparabile, come: « m'hanno depresso, ed altri *se ne* (manca nel ms.) gode », *10*, 14; « gloriarsi la sdegnosa, *poi* (manca nel ms.) c'ha vénto », *12*, 3.

(4) Talora sono affatto inutili: « l'anema mia *iscolorita* (ms. *scolorita*) e fiappa », *5*, 2.

(5) Altri mutamenti non necessari al manoscritto: « Vanne, *o* (manca) mia canzon », *2*, 61; « *e* (ms. *a*, interpretabile come *ah*!) non gradir ch'eo sempre traza guai », *3*, 6; « 'n oblio (ms. *in* oblio) », *6*, 5; e così via.

Assai utile sarebbe pure riuscita l'enunciazione dei criteri di trascrizione, che tuttavia non riteniamo avrebbe potuto scongiurare il nostro disaccordo. A noi pare che trascrivendo, e per di più da un autografo (o quasi), composizioni di un poeta veneto, sarebbe stato opportuno conservarne tutte le particolarità fonetiche e grafiche; e assolutamente necessario, almeno, essere coerenti nella trascrizione. Invece il Marti cerca di volta in volta equivalenze grafiche con l'uso toscano, irrompendo spesso dalla grafia alla fonetica: così *ç* diventa *c* in *dolce, 1,* 1, *piacere, 1,* 30, ecc., ma diventa *z* in *zunto, 1,* 15, *liquefaze, 1,* 15, *intenza, 1,* 23; *paze, 1,* 42, *luze, 1,* 70, e diventa *zz* in *sezzo, 2,* 37, e diventa *g* in *ponge, 1,* 7, *imaginaria, 1,* 9, *longi, 1,* 36, *atinge, 1,* 57; grafie latineggianti in latinismi come *rapto, capto* diventano equivoci *ratto, 1,* 61; *4,* 17 e *catto, 1,* 61; vengono quasi sempre geminate le consonanti scempie: *possede, 1,* 56, *stretta, 5,* 3, *pesaratti, 5,* 10, *Allora, 6,* 9, *fallasse, 11,* 8 (ma invece: *falire, 1,* 28, *stelato, 1,* 46, *tutor, 1,* 49); il nesso *-pl-* è talora toscanizzato (*compiuta, 4,* 75), talora conservato (*plù, 1,* 41); *ocli* diventa, non si capisce perché, *ogli*; e così via. Distrazioni saranno invece *chiede* per *chede* (*4,* 55); *conosce* per *conosse* (*8,* 12), quando sono conservati *assendente, isconossuta, riconosse*; *gli* per *li* (*1,* 4), ecc.

Ma torniamo alla descrizione del volume di Marti. Un'agile Introduzione ripresenta le tesi già altrove sostenute dall'autore; tesi che, muovendosi ora più liberamente in questa veloce esposizione, appaiono anche più convincenti e aderenti ai fatti. Le composizioni di ogni rimatore sono precedute da notizie biografiche e bibliografiche, e da una definizione dei suoi motivi ispiratori, che indica il più opportuno registro di lettura. Le poesie sono fittamente commentate, e si può dire per la prima volta, dato che il Massèra aveva solo offerto come strumento ermeneutico il suo glossario, nonché le erudite annotazioni che facilitavano la lettura, ma non penetravano in tutte le pieghe di queste poesie spesso allusive o virtuosistiche o contorte. Il commento del Marti è, anzi, duplice, nel senso che le annotazioni puntuali, interpretative, sono precedute da una specie di sommario che espone le probabili occasioni esterne di ogni componimento e ne rileva i passaggi o ne fornisce la « chiave » (sommario che troviamo invece meno utile quando si sforza di valutare le quantità poetiche di prodotti che alla poesia sono generalmente estranei, o quando ribadisce, quasi martellando, quelle tesi generali che il lettore dovrebbe avere ormai compreso e assimilato). Le tenzoni sono raggruppate in fondo al volume, che è chiuso da un utilissimo *Repertorio lessicale* che comprende anche osservazioni morfologiche, sintattiche e metriche, e dall'*Indice dei capoversi.*

Alla lode generica, che comunque si porge assai volentieri a questo lavoro, vogliamo far seguire alcune minute osservazioni che varranno se non altro a mostrare le difficoltà di questi testi. Ne risulterà anche, come ci auguriamo, che ogni futuro approfondimento sui poeti giocosi troverà il più solido punto di partenza nel volume del Marti.

Ecco le nostre osservazioni e proposte, naturalmente episodiche.

Rustico, *3*, 5-6:

> E più non vi bisogna stare a dura,
> da che non è chi vi scomunicare.

Il Marti, seguito dal Vitale, annota: « *chi vi scomunicare*: non v'è chi dobbiate scomunicare, perché non v'è alcuno che vi si opponga ». Spiegazione poco convincente, che contrasta con l'uso sintattico, secondo il quale si dovrebbe intendere: « non c'è chi vi possa scomunicare ». Poiché il sonetto è rivolto ai Guelfi allontanatisi da Firenze dopo Montaperti, si può vedere in *scomunicare*, per traslato, il valore di « esiliare », che ben s'inquadra nel contesto. Perciò: « non v'occorre più stare in posizione di difesa, dal momento che non c'è chi vi possa mandare in esilio ».

Rustico, *19*, 5-8:

> Ch'io metto la sentenza in tua man piana
> e di neiente non la contraddico,
> per ch'io son certo che la drai certana;
> non ne darei de l'altra parte un fico.

Il Marti annota: « *de l'altra parte*: da quella del marito, di Ghigo; e dunque, della fedeltà della donna ». Il Del Lungo, seguito dal Vitale, vede nell'*altra parte* l'altra fonte di giudizio, e cioè il lodatore di Ghigo, ser Cerbiolino (vedi sonetto *18*). Ci pare molto più semplice interpretare *de l'altra parte* « della sentenza contraria ».

Iacopo da Leona, *7*, 1-3:

> Se 'l meo 'nnamoramento e fino core
> lungiamente fu tenuto ad inganno
> per voi, che non curate el meo dolore.

Così ha l'unico testimone, il Vat. 3793; ma è facile, e ci par necessario, correggere *'nnamorato*.

Cecco Angiolieri, *6*, 5-7:

> Deh quant'è suta la sventura mia
> poi ch'i' fu' servo di cotal segnore,
> ché ciò ch'i' faccio mi torn'al peggiore.

Meglio togliere la virgola dopo *segnore* e l'accento su *che*: *cotal segnore che... mi torn'al peggiore*.

Folgòre, *1*, 9-14:

> Tengoccio e Min di Tengo ed Ancaiano,
> Bartolo con Mugàvero e Fainotto,
> che paiono figliuoi del re Priàno,
> prodi e cortesi più che Lancilotto;
> se bisognasse, con le lance in mano
> fariano torneamenti a Camelotto.

Ci pare che il riferimento a Lancilotto sia in rapporto con quello a Camelotto; metteremmo perciò punto e virgola dopo *Priàno*, e virgola dopo *Lancilotto*, intendendo: « [essendo] prodi e cortesi più di Lancilotto, se occorresse farebbero tornei a Camelotto con le lance in mano ».

Folgòre, *5*, 5-8:

> ambianti palafren, destrier di Spagna
> e gente costumata a la francesca;
> cantar, danzar a la provenzalesca
> con instrumenti novi d'Alemagna.

Noi toglieremmo il punto e virgola, facendo *gente* soggetto degli infiniti *cantar*, *danzar*; cfr.: « e pulzellette gioveni e garzoni / baciarsi ne la bocca e ne le guance », *6*, 12-13.

Folgòre, *15*, 3-4:

> e sì 'l [un gioiello] vorrei donare 'n parte e lato,
> ch'ogn'uomo dica: — E' li sta ben, è bello! —

Il Marti, seguito dal Vitale, annota: « È come una chiarificazione del processo dell'*ornatus*, per cui il poeta ' dona ' ad un particolare contenuto, ' 'n parte e lato ', sotto ogni suo aspetto, i frutti della propria esperienza d'artista. Si noti la costruzione di ' donare ' alla latina ». Ci pare che la spiegazione sia molto più semplice: *'n parte e lato* è una di quelle determinazioni locali con valore personale comuni nel Duecento (*amare in alto luogo* ecc.); perciò: « e lo vorrei donare a un uomo tale, che tutti dicano: — Gli sta bene, [poiché] è bello — ».

Folgòre, *18*, 7-8:

> e donzellett'e giovene garzoni
> servir portando amorose ghirlande.

Il verso suona nell'unico manoscritto, *V*: *e donzelleti zovene garzoni*; sicché parrebbe meglio ricavare la congiunzione da *giovene*: *e donzellette gioven'e garzoni* (il Massèra, seguendo erroneamente *V* per *donzelleti*. scrive: « e dozelletti gioveni e garzoni »), tanto più che suona analogamente il v. 12 del son. *6*, almeno leggendolo secondo *V*: « e pulzellette gioveni e garzoni ».

Niccolò del Rosso, *1*, 18-9 (1):

> E per essenzia lo simele piaze;
> per accidente — nol sente — ordinato.

Il Marti annota: « *per essenzia*: per simile natura ». Ma è evidente che *per essenzia* si contrappone a *per accidente*, come conferma implicitamente il commento dello stesso Niccolò: « omnis amans amatur, quamvis per accidens accidat contrarium et inordinate ».

Niccolò del Rosso, *1*, 32-4:

> Poi soprabolle lo fervido sangue;
> e 'l vil pensèro — dal vero — distratto,
> e strutto ratto, — la mente renalza.

Proponiamo di leggere:

> Poi soprabolle lo fervido sangue,
> el vil pensèro, — dal vero — distratto,
> è strutto ratto: — la mente renalza;

---

(1) Avvertiamo qui che, molto scomodamente per ciò che riguarda le composizioni lunghe, come canzoni e ballate, i versi sono privi di numerazione.

si legga infatti il commento: « sanguis iam rectificatus superfervens omnia vilia cogitamina deicit et destruit, subito ipsam mentem sive amorem rectificando et ad verum primum propositum reducendo ».

Niccolò del Rosso, *1*, 38:

corpo, chè lagremando *spende* laco;

è errore di stampa per *spande*, come ha il manoscritto.

Niccolò del Rosso, *1*, 54:

che fa entoppo ver' chïunca vizia;

segnare la rima interna dopo *entoppo*.

Niccolò del Rosso, *3*, 24-6:

Alor fidônsi ad essa;
e poi che furon stretti nel tuo manto,
la dolze paze *si* converse en planto.

Il Marti commenta: « *fidônsi*: si fidarono di lei », e avverte di aver corretto in *si* un *gli* del manoscritto. Quanto a *fidônsi*, ci parrebbe meglio spiegare « si affidarono »: si tratta degli spiritelli che, conquistati dalla bellezza di Madonna, corrono a lei; e quando vengono stretti nel manto di Amore, cui è rivolta la canzone (*tuo manto*), la dolce pace si trasforma in pianto. Ma non si potrebbe intendere come soggetto Madonna, e interpretare « gli, cioè a loro, trasformò la dolce pace in pianto », restando fedeli al manoscritto? Si noti che nel verso successivo sono ancora citati gli spiritelli.

Niccolò del Rosso, *3*, 36:

e tosto ch'ebbeno de *noi* la clave.

Il manoscritto ha *mi*, e non occorre correggere.

Niccolò del Rosso, *3*, 48:

('l crudel sdegno) coperse l'umiltà di nobel viso:

si legga, col manoscritto, *dil* « del ».

Niccolò del Rosso, *4*, 77-9:

Fosse la pùita invidia disperduta
e la vil arroganzia del tuo seme,
che tutti ensème — tène, a *cu' i* tocca.

Non c'era ragione di correggere il manoscritto, che ha *chi*.

Niccolò del Rosso, *4*, 83:

per tua follia se quigli essuleranno.

Segnare la rima interna dopo *follia*. Sarebbe stato bene notare in questa canzone le reminescenze guittoniane, da *Ahi dolze terra aretina*: cfr. « compiuta — corte di letizia, ch'eri / speclo di donne e norma a' cavaleri! », con « membrando ch'eri di ciascun delizia / arca d'onni divizia / ... / norma di cavaler, de donne assempro » (vv. 5-6 e 15).

Niccolò del Rosso, *14*:

il Marti nota la « grazia felice » di questo sonetto; andava però aggiunto che questa grazia è in gran parte carpita al sonetto *Cavalcando l'altr'ier per un cammino* di Dante (*Vita nuova*, IX).
Neri Moscoli, *4*, 12-4:

> e mia mente s'alegra en lo 'ntelletto,
> nel qual voi vede così propriamente
> co' nello specchio, se chi ci è pon mente.

Il Marti annota: « Come si guarda nello specchio uno che vi sia di fronte »; il che implica una sintassi assai contorta. Noi leggeremmo:

> e mia mente s'alegra en lo 'ntelletto,
> nel qual voi vede così propriamente
> co' nello specchio sé, chi ce pon mente.

Neri Moscoli, *5*, 7-11:

> l'opera de vertù...
> me fe', considerando vostra etate,
> immaginare che la più perfetta
> vera beatitudine v'aspetta.

Il Marti annota: « *immaginare che*: ms. ' immaginar chene '. Ricorro ad un facile emendamento allungando ' immaginar ' in ' immaginare ' e sopprimendo il ' ne ' ». Non vediamo la necessità di emendare; si legga:

> me fe', considerando vostra etate,
> immaginar che, ne la più perfetta,
> vera beatitudine v'aspetta.

E cioè: la vostra virtù mi fece immaginare, considerando la vostra età [giovanile, come si deduce dal resto del sonetto], che nell'età più perfetta, più matura, vi attende la vera beatitudine.
Neri Moscoli, *6*, 1-6:

> Dentro en l'aurate foglie del bel fiore
> Amor se posa, sì com' se convène;
> dentro è l'odor, che dal mover suo vène;
> cortesia mostra suo grande splendore.
> Dentro, en l'aprir del sommo alto valore,
> prende onestà, che sua grazia mantène...

Come si deduce dalle note del Marti, il ms. ha *ellaurate* al v. 1 ed *elaprir* al v. 5, con comune assimilazione e successivo scempiamento; lo stesso si deve dunque vedere al v. 3, leggendo:

> dentro e[n] l'odor, che dal mover suo vène,
> cortesia mostra suo grande splendore.

Neri Moscoli, *13*, 5-8:

> Lora [Amore] m'entrò nel cor sì umelemente,
> che s'è poi sol dei soi desire involto,
> né non se ne porria mai trovar volto,
> tanto 'l desio col core e con la mente.

Il Marti spiega così il v. 7: « Né potrei adeguatamente esprimerlo ». A noi pare chiaro che significhi: « né [Amore] potrebbe mai trovarsi

scacciato dal mio cuore ». Cfr., per questo valore di *volgere*, *69*, 7. Neri Moscoli, *35*, 1-6;

> Come colui che non è amato amando,
> agg'io amato ben luntanamente
> in loco tal, ch'el mio cor non sen pente,
> anzi ve vòle amar, pria desperando
> ch'en altro aver ciò ch'om va dimandando
> e tutto ciò ch'Amore altrui consente...

Il Marti annota: « *ch'en altro*: in altro 'loco', persona; giungendo alla assoluta disperazione, alla totale mancanza di speranza, prima di ottener da altri ecc. ». Giusta la spiegazione di *ch'en altro*, ma non il resto. Si interpunga:

> anzi ve vòle amar pria desperando,
> ch'en altro aver ciò ch'om va dimandando;

cioè: anzi vuole piuttosto (*pria*) amare voi senza speranza, che avere presso un'altra donna (*en altro* [loco]) ciò che si suole chiedere a donna.
Neri Moscoli, *38*, 12-14:

> Donna, saccendo che se' sì lontana,
> mercé da voi, che nel viso vi raggia:
> en breve morto convèn ched io caggia.

Il Marti annota, al v. 13: « *se' sì lontana*: che spiritualmente sei così lontana da me. Ms. *se se* »; e al v. 14: « Il verso è introdotto da un'ellittica avversativa ». Queste spiegazioni un po' contorte divengono inutili se si legge, seguendo fedelmente il codice:

> Donna, saccendo che, se se lontana
> mercé da voi, che nel viso vi raggia,
> en breve morto convèn ched io caggia;

cioè: sapendo, Donna, che se si allontana da voi la pietà che vi splende in viso, in breve tempo è inevitabile che io cada morto. Cfr., infatti, *64*, 12-4:

> Io sento morte che m'abbrazza e morde,
> se pietà non te prende, e crudeltate
> non se lontana da la tua beltate.

Nello stesso sonetto il poeta si rivolge alla donna con un *signor*, che fa ritenere al Marti l'interlocutore sia Amore. Ipotesi inaccettabile, dato l'andamento del sonetto, e dato che del *signor* si dice « d'angiolo avere el core e non protervo ». Si tratta della solita metafora del *servo* (v. 2), per la quale la Donna diventa il *signore* (prov. *midonz*) (1).
Neri Moscoli, *39*, 12-4:

> Io sto via peggio ch'io non ve demostro;
> ma l'alma che renvio ve racomando,
> che non se parta da vostro comando.

---

(1) Avvertiamo pure che in questo, come in altri sonetti (*37*, *46* ecc.), il Marti divide le due terzine con un punto, interrompendo il discorso che parrebbe richiedere una virgola.

È congettura del Marti *renvio*, e si tratta di espressione poco perspicua (il poeta invia semmai, non rinvia la sua anima a Madonna). Poiché è detto prima che l'anima « per lo camin sen va » verso la donna, si sarebbe tratto meglio, dalla lezione del codice (*cherenvia*), un *ch'or è 'n via*.
Neri Moscoli, *41*, 12-4:

> Onde, Madonna, umelmente dimando
> che per merte nel cor v'entre pietate,
> sì ch'io non pèra per tal crudeltate.

Il Marti annota: « *per merte*: per i miei meriti, di umiltà e di timore ». Meglio leggere *per mercé*, dato che, come avverte altrove lo stesso Marti, *c* e *t* sono nel codice pressoché identiche, e confrontando con *75*, 14: « ond'io ve chèro per pietà mercede ».
Neri Moscoli, *46*, 12-4:

> Donna, savendo ch'è somma bontate
> quel relevar cui fortuna sommerge,
> per ciò che averà, vertute s'aderge.

Il Marti spiega così il v. 14: « La mia virtù si conforta, ripiglia coraggio per ciò che spera di ottenere ». Si dovrà invece leggere:

> perciò che a vera vertute s'aderge.

Neri Moscoli, *56*, 1-8:

> Se giovenetta ve vestì onestate,
> el qual vistir devete tener caro,
> per ciò che ve facea el viso chiaro,
> più ch'a null'altra de la vostra etate,
> non se convèn che del tutto guardiate
> gustar lo dolce prendendo l'amaro;
> che 'n verità ben me par gran contraro
> odiar ciò, che d'amare sète usate.

Il Marti annota: « *me par gran contraro*: mi sembra straordinariamente avverso, una grande contrarietà, dover odiare ciò che voi ora usate amare »; ma alla donna, data la situazione, ciò non deve importare molto! I vv. 7-8 costituiscono invece un argomento a sostegno della precedente affermazione (« non se convèn ecc. »); e cioè: « perché in verità mi pare una grossa contraddizione il fatto che voi odiate ciò che siete abituata ad amare ».
Neri Moscoli, *76*, 9-11:

> Onde con verità posso dire io
> che ferma tegno *en veder* voi mia fede
> e che voi servir solo è 'l voler mio.

Non troviamo « evidente » la necessità di correggere il ms., che ha *enverde*, anzi preferiamo decisamente questa lezione:

> che ferma tegno enver' de voi mia fede.

Neri Moscoli, *85*, 5-6:

> prendendo mo' dai toi *passi* l'inizio
> e da la vista.

Il Marti annota: « *passi*: dalla tua condotta. Ms. ' pani ' ». Non vediamo la necessità di correggere: *pani*, *panni*, insieme con *vista*, indicherà l'abito e l'atteggiamento, come prima si trova: « con gli atte e coi semblante » (v. 3).
Neri Moscoli, *96*, 12-4:

> E dai pene el pentir chiuda la porta,
> ché, ben che colpa perpetuale sia,
> pena per penetér, tòllese via.

Il Marti annota: « Il pentimento chiuda la porta, escluda l'espiazione; ms. ' pena ' (sarà una forma di plurale neutro?) »; ma i versi rimangono oscuri. Noi lasceremmo *pena*, espungendo invece la *i* di *dai*:

> Ed a pena el pentir chiuda la porta.

Ma è tempo di concludere. Il volume del Marti, silloge pressoché completa dei testi giocosi, termine ultimo di una intensa attività filologica a questi testi dedicata da valenti e valentissimi studiosi, costituisce nello stesso tempo, per i componimenti sinora inediti, un ulteriore avvio a ricerche ermeneutiche e linguistiche: di tutto ciò va data lode alla costanza ed all'entusiasmo del curatore.

CESARE SEGRE.

Rimatori comico-realistici del Due e Trecento, a cura di M. VITALE. — U.T.E.T., Torino 1956; voll. 2, pp. 460 e 348.

A pochi mesi di distanza dalla pubblicazione del volume, del quale in questo stesso fascicolo fa la relazione Cesare Segre, è apparsa, nel 1956, un'analoga silloge di poeti giocosi dovuta alle cure di Maurizio Vitale. E bisogna riconoscere che l'impegno posto da vari e valenti studiosi, e per ultimo (ma solo in ordine di tempo) dal Vitale (1), ha fatto ben decisamente progredire — in questi ultimi anni, a partire dal 1945 — il problema degli spiriti, della natura e delle forme di quella poesia che è ormai comunemente indicata con l'attributo di « giocosa », pur se limitatamente ai secoli XIII e XIV. Veramente, alla sua raccolta il Vitale ha voluto apporre il titolo di « Rimatori *comico-realistici* », evitando l'appellativo di *giocosi*; ma basta scorrere la chiara introduzione ed esaminare rapidamente le note, per accorgersi che il qualificativo ricorrente con maggior frequenza, e direi pres-

(1) Recentemente un simpatico ed utile contributo allo studio dei giocosi perugini è stato offerto da F. Mancini, in « Studi di fil. ital. », XVI, 1958, pp. 419-425, anche se non tutte le nuove proposte di interpretazione sono ugualmente felici e persuasive. E non vogliamo passare sotto silenzio la linda edizioncina dell'Angiolieri commentata da Gigi Cavalli per la B.U.R. (Milano, 1959).

sochè costante, è quello di « giocoso » (raramente anche « realistico-giocoso »), meritevole dunque anche per questo, di apparire in evidenza sulla copertina. E in verità, il pur suggestivo attributo di « comico-realistici », a guardar bene, deriva da una composizione sinonimica, se non addirittura omosemantica; è costituito, insomma, da una tautologia, superflua come tutte le tautologie. Può esistere, è lecito chiedersi una poesia « comica » (nel senso della retorica medievale), che non sia insieme realistica? Nè è a dire che « comico-realistico » valga a distinguere il « tragico-realistico » o ad opporvisi, poiché una poesia « tragico-realistica » (sempre nel senso della retorica medievale) è una contraddizione in termini. Lo stile « tragico » medievalmente inteso, infatti, non è mai di connaturata struttura realistica, per sua essenza e definizione; non permette « verba levia et communia », ma vuole solo « arte laboratos sermones », come insegnavano i trattatisti, cioè un'espressione ornata e retoricamente tesa (1). D'altronde « comico » è solo indicativo di una condizione stilisticamente « generica »; « giocoso » vale a differenziarla e a precisarla anche psicologicamente. La *materia* trattata in stile « comico » può beninteso, non esser *jocosa*; ma l'affermazione non è reversibile, in quanto ogni *res jocosa* non può essere elaborata altrimenti che in stile « comico ». « Giocoso », nel mentre conserva in sé il valore stilistico di « comico », vi aggiunge di suo una determinazione psicologica precisa e caratterizzante. A parte poi il fatto che di *res jocosa*, di *sermo jocosus*, di *materia jocosa* e simili parlano le retoriche classiche e quelle medievali. Dunque, saremmo stati lieti di leggere non solo nell'interno, ma anche sulla copertina di questi due volumi del Vitale la parola « giocosi », sia per una più esatta e significativa determinazione, sia per la necessaria coerenza con la terminologia usata nell'introduzione e nelle note.

Un ampio esame della poesia giocosa e dei poeti giocosi è nelle ottantatre pagine dell'introduzione del Vitale, ricche di rinvii, di citazioni, di semplificazioni testuali, limpide tuttavia e lineari. Vengono dapprima fissati i temi più cari a questo tipo di rimeria, se ne studia la lingua, la tecnica espressiva; si prende poi posizione nei riguardi della sua valutazione storico-critica; e si conclude con una serie di profili dei vari autori. Ed è agevole seguire il discorso critico del Vitale e consentire con lui nell'affermazione che la poesia giocosa « sembra raffigurarci, a tinte cariche e vivaci, un mondo antideale, la realtà empirica negli aspetti più eccitati e rumorosi, sensuali, istintivi e passionati della quotidiana vicenda terrena, vissuta fuor da ogni severa coscienza morale e da ogni interesse ideale » (p. 15); o nelle altre affermazioni sulla rappresentazione realistica o parodistica della donna-diavolo in opposizione polemica alla donna-angelo; e sulla spiritualità elementare dei giocosi nei temi della donna-taverna-dado, della potenza del denaro, della fortuna; sulla loro capacità di cogliere e ritrarre personaggi e figure della vita comunale e di esprimere la violenza delle loro passioni politiche; sulla loro lingua « concreta, realistica, dissonante, intenzionalmente spesso triviale, vi-

(1) Solo per indicare una superiore mescolanza degli stili, modernamente intesa ed esaminata, si potrebbe parlare di arte « tragico-realistica ».

vamente espressiva e rappresentativa, idiomaticamente colorita » (pag. 28-9); sui loro atteggiamenti enfatici e teatrali, iperbolici, colloquiali, blasfemi ed imprecanti; sulla loro sintassi libera e sregolata; sul loro lessico corposo, non privo di venature aristocratiche talora asservite a maliziosi propositi parodistici. È questo un campo che il Vitale ha già trovato fruttuosamente lavorato; ma è notevole il garbo e la misura con cui egli riassume e fa sua la materia, non senza aggiungervi qualche nuova annotazione e una opportuna copia di documentazione.

Maggiore interesse destano invece le pagine dedicate alla valutazione storico-critica del fenomeno ed ai complessi problemi che siffatta valutazione comporta, poiché il Vitale in esse rivela l'esigenza di una sua propria posizione. Vi imposta, infatti, egli due fondamentali problemi, quello dei rapporti tra arte e vita dei giocosi, e l'altro dei rapporti tra poesia giocosa e società. Osservato che la più recente critica ha giustamente messo in luce la letterarietà del fenomeno, il Vitale afferma che « la *discretio* dello stile *comico* appare... determinata da una particolare disposizione e da una operante esperienza umana dei rimatori...; fatti storici e vicende biografiche stanno spesso alla base della trasfigurazione poetica » (p. 55). Nessuno, in verità, lo può negare. E più che la rimeria politica, talora lontana dalla condizione giocosa, se non dallo stile, c'è l'abbondante ritrattistica dei migliori poeti e tutta l'avventura in rime di Meo dei Tolomei a testimoniarlo. Non ci sembra che la critica recente abbia negato un tal fatto incontestabile, anzi l'ha messo in luce, per esempio, proprio per Meo dei Tolomei (1). Su chi tuttavia è incline a riconoscere un riscontro autobiografico nella rimeria più puramente giocosa, incombe costantemente un preciso dovere: quello di mettere in guardia qualsiasi lettore sulla natura letteraria di certi particolari temi, anche per un senso di vera giustizia verso quegli antichi rimatori, affinché non si creda che veramente essi non facessero altro che crapulare fra donne, taverne e dadi, augurarsi la morte della propria moglie, abbandonarsi sfrenatamente al lercio vizio della sodomia, e dormir sempre su letti quali ha nel mare il genovese, e patire svergognatamente la fame, e vivere sempre in estrema povertà senza alcun amico, facendo di quelle dell'orsa o di Mongibello, e maledicendo Dio ed i genitori, e così via. Il rilevare la letterarietà di questi temi e l'accademismo dell'amor profano in opposizione all'accademismo dell'amor sacro (2) è straordinariamente necessario proprio per rendere alla storia ciò che è debito; tanto più che anche gli elementi biografici, quando esistano, sembrano liberarsi da ogni dato preciso di vita veramente vissuta e assumere i toni, le immagini, lo

(1) Cfr. Mario Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, 1953, p. 59 sgg. Ivi per altro è stata illustrata la letterarietà dei *topoi* (p. 4 sgg.; p. 21 sgg., ecc.) e la diffusione europea di una precisa poetica (cap. I); il che portava fatalmente a mettere in rilievo più gli aspetti tecnici e storico-culturali del fenomeno, indicati anche nel titolo. Per un organico giudizio critico sulla poesia ed i poeti giocosi, quel volume va integrato almeno con l'introduzione all'edizione dei *Poeti giocosi*, Milano, 1956.

(2) Si vedano le *transumptiones* in senso « tragico » ed in senso « comico » della donna nella *Rhetorica* di Boncompagno. E cfr. *Cultura e stile* cit., p. 12.

stile, gli atteggiamenti di un'arte « genericamente » delineata e di una precisa tradizione, in una immaginosità narrata e rievocativa di avvenimenti, che non può trovare alcun riscontro nella realtà biografica, ma solo nelle ragioni di una originaria elezione. Il Vitale è d'accordo con la critica più recente nell'assegnare a Meo dei Tolomei la palma della tecnica del *vituperium* (I, 71 e II, 9 sgg.); ma è ben questa tecnica che a Meo suggerisce di atteggiare la propria avventura terrena nei modi caratteristici delle sue rime. O vogliam credere che rispecchi l'esatta realtà ciò che egli narra di sé nel son. *Su lo letto mi stava l'altra sera,* o nell'altro *Sì fortemente l'altrier fu' malato?* Né il Vitale può dimenticare il caso di Pietro dei Faitinelli — e non lo dimentica, infatti —, che nei sonetti maledice la moglie finalmente morta, mentre dai documenti risulta che egli ebbe una sola moglie, amorevolissima, la quale morì dopo di lui; e non può dimenticare i ritmi giocosi di Guinizelli e di Cavalcanti, certamente privi di ogni riferimento biografico; e anzi più volte nelle note egli si dimostra assai scettico sulla reale consistenza cronachistica di fatti e persone. Nonostante questo, a nostro modesto avviso, egli non sempre ha evitato l'incombente pericolo. La letterarietà dei *topoi* suddetti e la coscienza retorica e stilistica dei giocosi, che il Vitale non solo non nega (l'una e l'altra), ma sostiene espressamente nella prima parte dell'introduzione, implicano fatalmente la natura colta, retorica, infine « aristocratica » della poesia giocosa. O si accetta il principio della letterarietà dei temi e della coscienza retorica e stilistica di quei poeti, ed allora la poesia giocosa va studiata sullo stesso sfondo di storia, di cultura, di società, su cui tradizionalmente è stata studiata la poesia « tragica », alla quale essa si oppone; oppure si vuol cogliere nella poesia giocosa una realtà cronachistica e biografica, una esplosione di vita stilisticamente inconsapevole ed incontrollata, ed allora essa è senz'altro da giudicarsi alla stessa stregua di tanta poesia popolare fiorita agli estremi margini della scuola e della cultura. *Tertium non datur;* poiché l'affermazione che il dato biografico e cronachistico è trasfigurato nei modi di un preciso stile, di una scuola tradizionale e di un'arte cosciente si risolve, a nostro avviso, nel primo dei due corni del dilemma. Ora, il Vitale da una parte mette in rilievo la letterarietà dei *topoi* giocosi, la coscienza retorica dei nostri rimatori, parla di tecnica, di stile, di lingua dei giocosi, delineando una poetica comune; ma dall'altra torna a confinare questa poesia nelle regioni dell'incultura o della bassa e non impegnata cultura, che è lo stesso. Si veda particolarmente la p. 59. Egli distingue nella società e nella civiltà comunale toscana fra Due e Trecento tre aspetti diversi: *a*) borghesia attiva e intraprendente dei nuovi chierici dell'alta cultura, giudici, notai, classe insomma dirigente (poesia illustre, volgarizzamenti, compilazioni); *b*) borghesia ricca e mercantile, nobiltà decaduta, strati socialmente più alti del Comune (letteratura da *élite*, poesia in stile « tragico », stilnovismo); *c*) borghesia minuta e strati popolari più attivi, paghi di una letteratura « poco impegnata sul piano dell'arte » (poesia « comica », giocosa, popolare ecc.). Come può essere accettabile un siffatto schema social-letterario, così astrattamente tipologico, ri-

gido e povero proprio di quel senso storico che esso vorrebbe rivendicare? E come esso può accordarsi, nella parte che riguarda i nostri poeti, con la conclamata letterarietà dei *topoi*, e con la riaffermata coscienza retorico-stilistica dei giocosi? Noi, in verità, non riusciamo a vederlo, specialmente se riandiamo con la memoria alle biografie dei rimatori giocosi, che abbiamo rilette proprio in questi due volumi. Può il Vitale, ad omaggio ed illustrazione del suo schema social-letterario, affermare addirittura che Cecco Angiolieri apparteneva ad una « famiglia ormai decaduta » (p. 56); ma la biografia di lui, che si legge a p. 261 segg., smentisce in pieno l'autore stesso e lo corregge. E inoltre nessuno ignora quale fosse in Siena l'importanza e la potenza della famiglia dei Tolomei, e in Lucca dei Faitinelli; e tutti ricorderanno che Niccolò del Rosso fu preferito come lettore di leggi nello Studio di Treviso a Cino da Pistoia, con 168 voti contro 95 e che Marino Ceccoli e Cecco Nuccoli erano giurisperiti e notai assai illustri ed in vista nell'attività politica della loro Perugia. Ma come può inquadrarsi, infine, nello schema del Vitale, l'attività « comica » e giocosa (lettera *c*) dello schema) dei poeti « tragici » (lettere *a*) e *b*) dello schema)? Ciò naturalmente non significa che la poesia giocosa vivesse sullo stesso piano di raffinatezza spirituale o addirittura d'iniziatico ermetismo della poesia aulica e idealistica; ma che essa nasceva dalla stessa matrice culturale, dalla stessa tradizione retorica, dalla stessa educazione scolastica da cui nasceva quella, anche se, istituzionalmente, fosse poi più accessibile, più adatta alla diffusione, e più pronta a conquistare *anche* le regioni socialmente inferiori presumibilmente chiuse o del tutto restie all'iniziazione stilnovistica. A noi sembra cosa vana il chiedersi quale classe o ceto sociale fosse dietro la poesia giocosa; vero è che si tratta di poesia retoricamente cosciente, artisticamente vigile, tutt'altro che popolare ed istintiva, e perciò appannaggio (alla sua origine) della parte colta della popolazione comunale. Ed è anche vero che essa sembra fatta apposta per scendere nelle vie e nelle piazze, per essere declamata e gridata di bocca in bocca; socialmente, dunque, assai viva e ricca e impegnata, e infine fortemente rappresentativa degli aspetti più clamorosi, in tutti i sensi, della vita comunale per la sua stessa ispirazione realistica e quotidiana; dai quali aspetti non sono esclusi il gioco dei dadi, l'amore mercenario o la sodomia, o altro ancora, che costituiscono una parte di quell'infinita, mobilissima e mutabilissima realtà, immediata e giornaliera, cui il poeta giocoso attinge per il vocabolario d'immagini di cui son ricchi i suoi versi: dal sale di cucina che si scioglie nell'acqua bollente, alla solenne pancia di qualche nobile messere, all'inutile saluto di berretta o di sternuto, alla varietà esoticheggiante di qualche sciocco *parvenu*, e così via (1).

Ma è tempo di passare al contenuto di questi due volumi del Vitale, dopo aver tuttavia almeno accennato anche all'ultima parte dell'introduzione dedicata ai profili critici degli autori, di piacevole e d'interessante lettura, informati nelle più persuasive conclusioni

(1) Cfr. *Poeti giocosi* citt,. p. 13 sgg. e p. 22.

della critica precedente e sempre particolarmente attenti ai problemi dello stile e della lingua, cioè agli elementi più concreti per un giudizio basato su solidi fondamenti. Ricompare qui solo una parte della nota silloge masseriana, e precisamente: Rustico, Iacopo da Leona, Mino da Colle, Muscia di Firenze, Cecco, Meo, Muscia senese, Granfione, Fino d'Arezzo, Giuntino Lanfredi, Immanuel Romano, Parlantino, Folgore, Cenne, Pietro dei Faitinelli, Tedaldi, e la tenzone Dante-Forese con quella tra ser Luporo e Castruccio. Il Vitale non rivela le ragioni dell'esclusione di Niccolò del Rosso e del gruppo dei Perugini, nonché delle molte tenzoni; ma dalla sua breve *Avvertenza* (p. 83) si deduce che egli ha voluto limitare il campo ai soli toscani; ed in tal modo l'opera avrebbe avuto una sua organica uniformità linguistica, se il suo autore non avesse ceduto alla tentazione di includervi Immanuel Romano, per via della sua allettante frottola. Immanuel Romano, a nostro giudizio, avrebbe dovuto trascinare con sè almeno i Perugini. D'accordo, invece, sull'assenza anche qui di ogni componimento strettamente popolare o folcloristico, pur se giocoso negli spiriti, perchè risulterebbe privo di quella coscienza d'arte che è sempre presente, più o meno, nei nostri poeti (1). I testi sono preceduti da una esauriente biografia (particolarmente dense quelle di Mino e di Immanuel) e da una bibliografia, che comprende sia gli scritti riguardanti il testo che gli scritti critici (2).

La successione dei rimatori nel volume è quella fissata dal Massèra, che è approssimativamente cronologica; e anche l'ordinamento interno di ciascun autore le risponde punto per punto. Se non erriamo, il Vitale se ne allontana solo una volta, per i primi tre sonetti di Rustico di Filippo, sollecitato da una nostra nota (3). Ma non riusciamo a capire perché egli accetti solo per il II e il III sonetto del Rustico masseriano l'ordinamento da noi proposto, e non anche per il I. Eppure anche il Vitale, sostanzialmente, li interpreta alla stessa maniera, e scrive chiaramente che il son. *A voi che ve ne andaste per paura* « è successivo al 1266 » (p. 117). E perciò — aggiungiamo noi — esso è certamente successivo agli altri due sonetti (*A voi, Messere Iacopo* e all'altro *Fastel, messer*), nei quali i Ghibellini risultano ancora « in imminente pericolo », e che dunque dovettero essere scritti prima del 1266, o comunque prima del sonetto *A voi che ve ne andaste*, indirizzato ai Guelfi pronti a rientrare dopo la vittoria. Sicché deve essere confermato, in definitiva, questo ordi-

---

(1) Cfr. *Poeti giocosi* citt., p. 24. I componimenti anonimi raccolti dal Massèra (p. 307 sgg.) non sono né popolari né folcloristici; e sono anonimi non nello stile, ma soltanto perché di essi non è stata accertata la paternità; anzi qualche sonetto è veramente notevole, per es. il XIII (p. 314). Essi furono esclusi dall'edizione rizzoliana perché non appartengono neanche in forma dubitativa ad alcuno dei rimatori racchiusi in quella silloge, nella quale per altro furono incluse tutte quelle tenzoni ove compariva fra i tenzonatori almeno uno dei poeti presentati nel volume, com'è detto chiaramente a p. 764. Ciò a integrazione di quanto è affermato alla p. 106 di questo stesso fascicolo.

(2) Nei *Poeti giocosi* citt., invece, è data soltanto la bibliografia sullo studio dei testi.

(3) Mario Marti, *Revisione ed interpretazione di due sonetti di R. di F.*, in questo *Giornale*, CXXIX, 1952, pp. 26-30.

namento: I, *A voi, messere Iacopo;* II, *Fastel, messer;* III. *A voi che ve ne andaste.* Il Vitale conserva invece l'ordine masseriano dei sonetti XVI-XVII sempre di Rustico, che nella edizione rizzoliana dei *Giocosi* risulta capovolto per le ragioni ivi espresse e che egli ritiene sostenute « con acutezza certo, se non con decisiva persuasività » (p. 145); peccato che egli non riveli le ragioni della sua preferenza all'ordinamento del Massèra, del tutto arbitrario. E similmente accade per i sonetti VII-VIII di Iacopo da Leona, e per l'altro *Qualunque vòl saper fare un sonetto* di Pieraccio Tedaldi, che nella citata edizione rizzoliana è collocato al primo posto, come una sorta di manifesto tecnico-letterario del rimatore fiorentino. In questi ultimi due casi tuttavia l'ordinamento del Massèra, e del Vitale, non dà origine ad alcun inconveniente; non così invece per Cecco Angiolieri, la cui opera è stata sottoposta dalla critica a radicale revisione. Il Massèra aveva raccolto 150 sonetti del poeta senese, ed era riuscito a ordinarli in tal guisa da creare un vero e proprio « canzoniere »: una « storia » organica e completa. È difficile dire quanta importanza abbia avuto, e forse ancora abbia, l'ordinamento psicologico masseriano sull'interpretazione biografica della poesia di Cecco; certamente molta, tenuto conto che si tratta di costruzione completamente *a posteriori* e fatta a tavolino col giuoco intelligente e forse anche gustosamente malizioso delle schede. Ora, con la restituzione a Meo dei Tolomei di un certo numero di sonetti già attribuiti all'Angiolieri, l'organicità dello svolgimento psicologico, dovuta esclusivamente all'intervento del Massèra, s'è rotta, ed è stato necessario affrontare il problema di un nuovo ordinamento (1). Il Vitale, che accetta pressoché integralmente i risultati dei recenti studi sull'autenticità dei sonetti da attribuire a Cecco Angiolieri ed a Meo dei Tolomei, non ha creduto opportuno, o forse non ha potuto (dato il breve spazio intercorso fra le due pubblicazioni) seguire quello della edizione rizzoliana, che però nell'apparato critico e nelle note è stata tenuta costantemente presente. Comunque, rispettare quanto resta della struttura masseriana, tale e quale, dopo che ad essa sono stati sottratti alcuni pilastri psicologici e stilistici, non costituisce soluzione; anzi, mette solo a nudo il problema (2).

Un'ultima piccola, ma complicata e non sicuramente solubile questione riguarda i sonetti *Ècci venuto Guido a Campostello, Dugento*

---

(1) *Poeti giocosi* citt., p. 117. Nel nostro ordinamento si tenne conto di vari elementi (stilistici, storici, interni, psicologici ecc.) diversi da sonetto a sonetto e furono considerate come iniziali le prove guittoniane di Cecco. Esso perciò si stacca radicalmente dall'ordinamento del Massèra.

(2) Quanto alla questione della autenticità dei sonetti dell'Angiolieri e di Meo, il Vitale accetta le conclusioni dei nostri precedenti studi, i cui risultati furono tuttavia in qualche lieve modo ritoccati nella edizione rizzoliana (onde le differenze, non importanti, del resto, con l'edizione del Vitale). Avvertiamo qui che il Vitale non accetta fra i sonetti di Folgore « Amico caro » e « Quando la voglia » (da noi inclusi come dubbi). Il Massèra li esclude senz'altro anche lui, ma il Neri (F. DA S. G., *Sonetti*, Torino 1925, p. 74 e 75) li accetta, affermando che tuttavia per essi « è lecito il dubbio ». D'altra parte, però, il Vitale stampa in appendice a Pieraccio Tedaldi i sonetti « Tu sai la 'nfermità » e « Oggi abbiam lunedì », che egli stesso ammette doversi restituire invece a Pietro di Maffeo Tedaldi.

scodelline di diamanti e *Giùgiale di quaresima all'uscita*. Questi due ultimi sonetti furono certamente scritti da uno stesso autore, che nel Barber. 3953 è indicato in « Musa da Siena »; il primo invece è attribuito ad un « Niccola Muscia » nel Chig. L. VIII. 305. Si tratta di due poeti diversi o dello stesso? Il Vitale, seguendo un'illazione del Percopo e del Massèra (1) mantiene distinti i due rimatori. E di questi crede l'uno fiorentino (Niccola Muscia) e l'altro senese (Muscia da Siena). Ma può bastare il verso *Il Muscia sì fa dicere e bandire* di un sonetto di Rustico, per far pensare all'esistenza di un poeta fiorentino di tal nome, non solo, ma anche per identificarlo con l'autore di *Ecci venuto Guido*? Di un Muscia da Siena non si può assolutamente dubitare, sia per l'attestazione del cod. Barber. 3953, sia per il riscontro offerto dal sonetto *Le favole, compar* di Granfione dei Tolomei, che non è un semplice riscontro di nome, ma anche di *res* poetica (la sodomia). Per il Muscia fiorentino l'illazione del Percopo non poggia su nulla, lo riconosce anche il Vitale (p. 64-65). Invece, debbono avere almeno un certo peso in tutta la questioncella le seguenti due considerazioni: *a*) i tre sonetti furono scritti press'a poco nello stesso periodo di tempo; *b*) nel sonetto che si vuole attribuire al Muscia fiorentino si legge *non v'era botìo*, una vera gemma linguistica senese, conservata in un manoscritto (il Chig. L. VIII. 305) scrupolosamente fiorentino. Specialmente quest'ultimo elemento può almeno indurre ad attribuire dubitativamente al Musa senese anche il sonetto *Ecci venuto Guido a Campostello* (2). E a questi elementi si vorrebbe aggiungere l'esame stilistico, e anche la considerazione dei rapporti tra poeti senesi e fiorentini negli ultimi due decenni circa del sec. XIII: è infatti tutt'altro che illogico che la beffa al Cavalcanti fiorentino parta proprio da un poeta senese. Infine nel Barber. 3953 potrebbe esser caduta la parola *Niccola*.

Passando ora ad esaminare il testo e il commento, occorrerà subito riconoscere l'impegno del Vitale sia nello studio dell'uno che nella stesura dell'altro. Specialmente il commento è abbondante, forse anche troppo, e non manca di tutto ciò che possa concorrere alla illustrazione filologica, linguistica, storica del testo. Il Vitale ha costantemente avuto sotto gli occhi o presente nella memoria il precedente lavoro di esegesi e lo ha logicamente utilizzato e talora anche migliorato come indicheremo volta per volta. Certo, il materiale raccolto poteva essere presentato in forma meno diffusa e verbalmente generosa; ma il Vitale ha preferito in quest'opera la chiarezza copiosa all'essenzialità stringata. Per il testo egli dichiara nell'*Avvertenza* di aver preparato una « edizione senza intento critico » e di aver riprodotto il testo masseriano (p. 83). La dichiarazione può sembrare

---

(1) A p. 65 del II vol.; ma s'abbia presente che il Massèra attribuiva « Dugento scodelline » e « Giugiale di quaresima » all'Angiolieri.

(2) Il Vitale stesso d'altronde non esita a riconoscere che tali elementi inducono a « ritenere il poeta tutt'uno con il Muscia da Siena a parte considerato » (vol. I, p. 237, n. 9-11); ma poi non trae da questa affermazione le necessarie conseguenze.

anche eccessivamente modesta, poiché, se il Vitale ha riprodotto sostanzialmente il testo del Massèra, ha anche tenuto conto di tutti gli studi che, per un aspetto o per l'altro, avevano contribuito a migliorarlo; e da questa tradizione critica ha scelto, talora felicemente, la soluzione per alcuni casi significativi. Meno chiaro, invece, risulta l'uso dei manoscritti e la sua resa effettiva. Infatti spesso nell'apparato preposto a ciascun autore è registrata la correzione, seguita da un « cod. »; il che avviene più volte anche quando i codici sono più d'uno e dunque sarebbe stato necessario precisare da qual manoscritto è tratta la variante; d'altronde, come abbiamo detto, l'autore confessa espressamente di seguire il Massèra. È probabile che delle varianti il Vitale abbia avuto notizia per via indiretta, dagli apparati già pubblicati e dalle note filologiche, tanto più che nella grande maggioranza dei casi le lezioni scelte da lui erano già state studiate ed accolte da altri.

Prima di scendere ad esaminare i più significativi casi particolari, non sarà inutile prospettare alcune questioni d'ordine generale, che riguardano appunto gli interventi del Vitale sul testo; e per intanto, la metrica. Taluni versi, già letti esattamente da altri, diventano in questo volume ipermetri o ipometri (1). Cecco II, 5: « che m'arde l'anima e nïente non pare ». Come già in Ma, il Vitale ha segnato le dieresi, e ha fatto benissimo. Ma qui, evidentemente, non era il caso; la dieresi rende ipermetro il verso, e se si vuole conservarla, occorre almeno leggere *alma*, invece di *anima*. Ma non è necessario; è, invece, superflua, la dieresi. Similmente ipermetro Cecco LXXXIII, 2: « cento milïa cotanto, al me' parere »; mentre errore di stampa potrebbe essere quello di Cecco LXVI, 3: « *uno* spiedo per lo corpo o che si 'mpicchi » (Ms e Ma leggono *un*). Ipometri senz'altro sono i versi « Tu non di' *ben* - Tu m'insegnerai », Cecco XLVII, 10 (Ms e Ma *bene*); « da anzi dì 'nfin al *ciel* stellato », Cecco LXXX, 11 (Ms e Ma *cielo*); « ch'a l'arca non vo senza la china », di Simone a Cecco, 8 (pag. 429; Ms *ch'al calare*; Ma *che a l'arca*); «e non usate *dir*: — Oimè lasso », Pieraccio XXXIII, 4 (Ms e Ma *dire*). Ma ipometri, alla luce di una ragionevole teoria sull'antica dialefe d'eccezione, dovrebbero esser considerati versi come: « Anche ha cotale vertù l'Amore », Cecco CXIII, 9; « Umiltà dolcemente il riceve », Folgore, XXV, 1; «che del tutto me ne cessi e privi », Pieraccio XLI, 11, e simili. Di una ragionevole teoria, diciamo, sull'antica dialefe eccezionale, la quale dovrebbe essere almeno sostenuta da una pausa ritmica naturale e necessaria (la dialefe sotto accento può essere considerata pressoché normale) (2) e coincidente con lo svolgersi del pensiero in un'ordinata successione di suoni (pronunzia legata delle parole). La dialefe d'eccezione non può né nascere né essere giustificata da un esteriore e tutto aritmetico computo sillabico, al fine di ricavare

---

(1) Useremo le seguenti sigle: Ms (Massèra), Ma (Marti), Vi (Vitale). La numerazione dei componimenti è quella dell'opera del Vitale che stiamo esaminando.

(2) MARIO MARTI, *Per un'edizione dei giocosi e di alcune questioni di metrica antica*, in « La Rassegna della lett. ital. », gennaio-marzo 1955.

in ogni modo undici sillabe dalla lezione quale ci è offerta dal codice. Noi crediamo che essa possa essere almeno eliminata quando ce ne offra la possibilità qualche altro non disprezzabile elemento della tradizione manoscritta. È noto il caso dei sonetti di Folgore contenuti nel Barb. 3953, ricchi di dialefi eccezionali ed innaturali. Rispettare, in questi casi, il manoscritto, anche se non fosse smentito da altri codici meno importanti, potrebbe essere solo frutto di un deprecabile bédierismo. E bédierismo sarebbe — ne conveniamo convinti — il conservare le forme linguistiche certamente risalenti al trascrittore del codice e non all'autore (1).

A noi sembrano anche ipermetri versi come: « Merzé del *copertoio* c'ha cortonese » (Dante, I, 8); «che 'l *cuoio* farà vendetta de la carne » (Dante, III, 4); « come *rasoio* sì m'ha netto lasciato » (Cecco, I, 4); « più ne son fuor che *gennaio* del fiorito » (Cecco, LXXI, 8); « per carta di *notaio* con testimonio » (Tedaldi, IX, 14); « e 'l buon *notaio* ne faccia privilegio » (Tedaldi, XXVIII, 11) e simili, se vanno letti così come sono scritti. Nella lettura del verso il trittongo doveva esser certo ridotto (*gennai'*, *rasoi'*, *notai'* ecc.) anche nei primi secoli (2), per le seguenti ragioni: *a*) generalmente il trittongo, nell'ambito dell'endecasillabo, è computato come bisillabico; *b*) nei codici molte volte il trittongo è ridotto pure graficamente; *c*) spesso nei manoscritti l'ultima vocale del trittongo è espunta col solito puntino. Del resto, anche il Vitale altrove reca: « e nella *poscia'* muta del sonetto » (Cecco, XCVIII, 9).

Altro problema interessante è quello della rima. Il Vitale, in genere, lascia nel testo le rime così come le ha trovate nel Massèra; ma le discute e le corregge in nota, quando siano da correggere. Tuttavia permane nel suo testo l'incongruenza metodologica,

---

(1) Lo stesso discorso, naturalmente, vale per la dieresi. Un verso come « Bartolo e Mugavero e Fainotto », a nostro modesto avviso, è ipometro; onde la necessità dell'intervento. Un verso come « tornando tuttavia verso casa » è ipometro anch'esso senza la dieresi eccezionale su *tuttavia*, la quale è opportuno evitare per mezzo di un *inverso* (invece di *verso*), che fra l'altro meglio risponde alla natura dell'antica lingua ed alle sue abitudini. E lo stesso si dica per il verso « di cervi, cavrioli e di cinghiari », del quale l'eccezionale dieresi può ben essere evitata dalla lettura *di cavrioli*. Per questo verso, il Segre, qui dietro a p. 107, mette a riscontro « di guarnacche, tabarri e di mantelli », che però è senza dieresi ed è tutto ben pieno; mentre, al contrario, si potrebbe ricordare « figlie di re, di conti e di baroni », oppure « per piazze, per giardini e per verzieri ». Siffatti interventi possono sembrare meno giustificati per Niccolò del Rosso; ma quando in un manoscritto che è considerato autografo compaiono scritti due volte e in modo diverso gli stessi versi, crediamo debba subentrare l'opera critica dell'editore, poggiata appunto sulla base dei casi normali. D'accordo, invece, per la trascrizione linguistica (ma che fare per *contà* di Folgore, se è forma che tale e quale compare in un antico canto popolare senese e può essere sostenuta da tanti analoghi troncamenti dell'antica letteratura di Siena?). Sarà necessario aggiungere, per il testo di *Color di perla*, che è solo necessario regolarsi caso per caso. La lezione di Ma al v. 7 può non esser considerata felice, ma essa è ispirata dalle suddette considerazioni metodologiche.

(2) Per i secoli successivi c'è l'esplicita testimonianza delle *Prose della volgar lingua* del Bembo (ediz. Marti, Padova, 1955, p. 102-103).

che, in buona parte, risale al Massèra. E infatti, ecco resa perfetta nel testo la rima *addosse*: *fosse* (Forese, II), linguisticamente giustificata in nota, invece dell'imperfetta *addusse*: *fosse*; la rima *gioire*: *avire* (Cecco, XXXV), anch'essa resa perfetta nel testo con un preciso intervento e giustificata in nota, mentre il Chig. reca chiaramente *avere*. E d'altra parte ecco, sempre nel testo, la rima imperfetta *raggiunga*: *punga*: *riponga* (Cecco, LXXVII), che è resa perfetta solo in nota con le logiche considerazioni linguistiche, che avrebbero dovuto indurre l'editore a correggere, com'era avvenuto nei due casi precedenti. Con la differenza che nei due casi precedenti il testo poteva ben conservare la rima imperfetta (*addusse*: *fosse* e *gioire*: *avere*); mentre in quest'ultimo la restituzione nel testo della rima perfetta è resa obbligatoria dalle condizioni fonetiche senesi. E così via in molti altri casi. Certo ad errori di stampa sono da attribuirsi le false rime *liuti*: *flatùi* (Immanuel, V, 81) e *disdegno*: *tegna* (Faitinelli, VI) che compaiono nel testo e non lasciano traccia nelle note. Ma sorprende che più di una volta il Vitale si lasci andare a proporre la correzione di *lei* e di *colei* in *liei* ed in *coliei* (cfr. vol. I, p. 304 e 317) per la rima *diei*, *piei*, *miei* (o anche *pèi*, *mèi*) ecc., come se *lei* e *colei* non vi rimassero già perfettamente. Si può presumere il senesismo *liei* o *coliei* in Cecco (senza tuttavia introdurlo nel testo, se non è attestato nel codice), ma non certo per raddrizzare una rima che è perfettissima anche con *lei* o *colei*.

Occorrerà ormai passare alla illustrazione dei singoli casi, per discutere le vere novità di quest'edizione sia per il testo che per il commento, e indicare la validità critica. E per vere novità testuali intendiamo gli interventi che sono dati come effettivamente dovuti al Vitale (quelli congetturali e gli altri preceduti dalla sigla « cod. »), e raccolti come propri dall'autore stesso nell'apparato critico (1). Per Rustico di Filippo si tratterebbe dei seguenti casi: II, 4; II, 10; IV, 4 e 8; IX, 7; X, 9; XI, 6; XVI, 13; XVIII, 8; XIX, 7 e 11 (erroneamente segnato 19); XXII, 8; XXXI, 9; XXXII, 1; XXXV, 1 e 8; XXXVII, 10 e 13; XXXVIII, 6; XL, 8; XLI, 3 e 9; XLII, 5; XLIV, 8; XLVI, 11; XLVIII, 11; XLIX, 7; LIV, 11. Reputiamo inutile soffermarci su IX, 7; XI, 16; XXII, 8; XXXI, 9; XXXII, 1; XXXV, 1 e 8; XXXVII, 13, poiché queste correzioni, presentate dall'autore come contributi suoi, appaiono già in Ma; e anche su: II, 10; XVIII, 8; XIX, 11; XXXVIII, 6; XL, 8; XLIV, 8; XLVI, 11; XLVIII, 11, poiché si tratta di casi poco significativi o di lettura bivalente (es.: *come* in *com'è*; oppure *e* in *e'* e simili). Ed esaminiamo invece i rimanenti.

Rustico, II, 4: « che 'l farà di buon cuore lealemente » (Ma e Ms: « che la farà di buon cuor lealmente »). Il ms. Vat. reca *che la fara di buono chuore lealemente*. Il Vitale riduce il *la* femminile del codice nel neutro *'l*, mutando senza alcuna apparente necessità il significato ivi chiaramente registrato (*la* riferito alla « vendetta » del verso precedente). Inoltre, per la misura del verso, sembra assai preferibile ridurre il *cuore* del codice in *cuor* (come avviene tante

(1) Tralasciamo alcuni casi in cui lezioni di Ma, diverse da Ms, appaiono nel testo Vi, ma non invece (perchè?) nell'apparato critico.

altre volte), e *lealemente* in *lealmente*, piuttosto che attribuire una eccezionale sineresi a *lealmente* (*leale* trisillabo è normale; costante in Rustico). Rustico, insomma, esprime il proposito di affiancarsi a Iacopo nella decisione di una più dinamica azione politica.

IV, 4: « ch'io veggio ben ch'ell'*ha allegati* i denti » (Ms e Ma: « ch'ella ha legati », col codice). La correzione non sembra necessaria, quando si attribuisca alla frase *legati i denti* il suo significato quasi letterale (Mita non è capace più neanche di farli funzionare). E si veda, infatti, il sonetto successivo, dello stesso argomento, ai vv. 10-11: « ond'ella ha sì perduto il manicare, — che si suole sì atar per ficcazone ». Anche il Vitale interpreta questi versi nel senso che Mita non è più capace di masticare, cioè « ha legati i denti ».

IV, 8: « da tutti suoi » (Ms e Ma « da tutti i suoi »). E' vero che anticamente *tutti* rigettava l'articolo; ma quando l'articolo è espressamente conservato in un manoscritto così venerando come il Vat. 3793, occorre rispettarlo anche nel testo. D'altronde in Rustico stesso vi sono tanti altri casi di *tutto* seguito dall'articolo.

X, 9: « E questo dico e vo' che *sia a sentenza* » (Ms e Ma col codice « sia sentenza »). La lettura del Vitale meglio risponde allo stile dei sonetti giocosi di Rustico e alla natura parlata di siffatta lingua. Solo proporremmo, col codice, un *si' a sentenza*. Così in XLI, 3 Vitale « sia a pesanza » (Ms e Ma: « sia pesanza »).

XVI, 13: « se non ch'a punt'i ben non gliene cale » (Ms « a punti ben »; Ma « a punto ben »). La lettura del Vitale persuaderebbe di più se *punt'i* precedesse immediatamente il verbo e non ci fosse *gliene*. Tuttavia è da notare che il cod. ha *punti*.

XIX, 7: « per ch'io son certo la darai certana » (Ms e Ma: « che la drai »; cod. *sono... chella darai*). È senz'altro preferibile la riduzione del Vitale, con il *che* sottinteso e la integra forma del futuro.

XXXVII, 9-11: « Amor non vuol ch'io moia, ma languendo — eo viva con cortese segnoria; — mi faccia Amor, po' ch'io non mi difendo ». (Ms.: « ... languendo — viva con sì cortese ecc. »; Ma: « ... languendo — viva; ciò con cortese segnoria — mi faccia Amor... »; il v. 10 suona nel cod. *viva con cortese segnoria*). Nella lettura del Vitale rimane appeso e senza significato il v. 11, che contravviene inoltre alla legge Tobler-Mussafia (*mi faccia*). In Ma è evitata l'incongruenza sintattica ed è offerto un complemento oggetto (*ciò*) diplomaticamente spiegabile (l'amanuense scrisse solo *co*, « ciò », invece di *co con*; « ciò con »). E anche alla legge Tobler-Mussafia contravviene la lettura di XXXIII, 6-7: « ch'è tanto potente; — *lo dipartì* dal corpo », ove, invece, togliendo il punto e lasciando la sola virgola, bisogna sentire una consecutiva paratattica (con il *che* sottinteso).

XLI, 9: Il Vitale accetta la forma *vegianza* « con la caduta della nasale ». Siccome non si capisce per qual ragione debba cadere la nasale del provenzalismo *vengianza*, è supponibile che l'amanuense abbia solo trascurato il segno dell'abbreviazione dell'*n*.

XLII, 5-6: « Oi lasso, con gran pene sofferendo — condotto ho me medesmo in questo errore » (Ms « com' gran pene... errore? ». Ma « com' gran pene... errore! »). Il Vitale pensa a un gerundio preposizionale di carattere culto. Ma nel cod. Vat. 3793 il *come* è sempre

ridotto a *con*; e del resto si metta a riscontro: « Cor, *come sofferrai* dolor cotanto...? » (XXXIX, 10), alla quale domanda retorica si risponde proprio con l'insistenza psicologica di questi versi.

XLIX, 7-8: « Se mi tardate, bella, lo cor mio — durar non po' più vita anzi va via ». Questa lettura, che coincide con quella del ms., è da accettare; persuasive le ragioni addotte dal Vitale in nota.

LIV, 11: « e che non fece Tisbĭa Priàmo » (Ms e Ma « Tisbĭa Piràmo »). È evidente che *Priàmo* sta per *Piramo* (cod. *Priamo*). Si può credere, con la presunzione di esser nel vero, che Rustico conoscesse e quindi adoperasse la forma corretta; ma il cod. Vaticano ci ha fatto pervenire la forma con la popolaresca metatesi regressiva, che Ms e Ma hanno rifiutata. Il Vitale non avrebbe comunque dovuto citare, a documentazione, il verso di Passera da Lucca « Tu non se' Ettor, figliol di re Prìano », ove *Priano* significa proprio « Prìamo » e non « Piramo », bensì un verso come « e Priamus per Tibia morì tristo e dolente », ove *Priamus* significa appunto « Piramo » (il verso è però tratto dai *Proverbia* che è testo settentrionale).

LV, 1-2: « Grazia e merzé, madonna, a voi mi rendo — ché io per neïente non son degno », così Vitale con Ms (Ma: « Grazia e merzé vi chero e a voi mi rendo, — donna, ch'io per neiente non son degno »). Il cod. Vat. reca *graza emerze avoi mirendo donna chio per neiente non sono degno*: e siccome il primo verso deve finire con la parola *rendo* (rima), il secondo verso risulta intero ed esatto, e bisogna conservarlo tal quale, solo accorciando *sono* in « son ». Come correggere l'ipometro? Il Vitale segna una impossibile dieresi su *neiente* (la *i* di *neiente* infatti è epentetica, non etimologica), e, seguendo Ms, sposta *donna* dal secondo verso al primo. Basterà, invero, supplire una parola per completare la frase *grazia e merzé*. E certo la locuzione *cherer grazia e merzé* è la più rispondente e adatta (cfr. XXXVII, 13 « merzé cherendo »; XLVIII, 8 « merzé non chera » ecc.).

Circa il commento alle rime di Rustico, vi sono taluni casi in cui il Vitale, allontanandosi dalle precedenti interpretazioni offre contributi suoi, non sempre tuttavia persuasivi. Per esempio, al v. 3 del I son. (« da che ci è dirizzata la ventura ») l'attribuire a *ci* un valore puramente pleonastico toglie al verso l'esatta indicazione del *dirizzare* (« dal momento che la mala ventura si è rovesciata *su di noi* »). Si confronti, a questo proposito, Cecco LXX, 7: « da po' che la ventura *m'è* sì *scorsa* ». E al verso successivo (Rustico, I, 4) la *guerra* non è il combattimento, bensì le feroci vendette politiche. Meglio, invece, il Vitale interpreta il II, 12, quando attribuisce a *cònto* (« Ma troppo siete *cònto* di Fastello ») il semplice significato di « amico », su un'attestazione del *Detto d'amore* (v. 134). È imprudente però continuare a sentire in *orando* (VI, 4) il significato di « andando predicando in giro », che è assai tardo (nel Tommaseo-Bellini il primo esempio è del Varchi), mentre il significato allora più comune era quello di « pregare » (onde la diversa interpretazione di Ma). E nello stesso sonetto, più giù (ai vv. 10-11) non si può non unire *immantenente* al successivo *che* (« subito che », « appena che »), e attribuire invece al primo *che* un valore dichiarativo-causale (« in

quanto »). Anche in VII, 9-11 il Vitale segue l'interpretazione di Ms; ma il *che* del v. 11 è solo consecutivo del precedente *sì gran lezzo* (« *sì gran* lezzo vi vien... *ch*'altri avrà ecc. »). Simile caso in XX, 9-11. E diremmo che *la guerra* che i fiorentini non possono più sopportare da parte dei « due nuovi donzelli », fino a respingere « le pratiche guerresche », non è la loro *armatura*, ma solo l'antipatico fastidio che promana dalla loro solenne e impiombata figura. Al contrario, *guerra* significa propriamente « armatura » in XIII, 2 (« armata forte d'una nuova *guerra* »), come esattamente intende il Vitale. Qui, di passata, potremmo chiederci perché in IX, 8 non è conservato il *passo* del cod. Vaticano, e al v. 14 il *perfondo* invece di « profondo »; e perché in X, 13, il *Chiocciola* dello stesso codice è mutato, qui e nel Ms, in « *Chiocciolo* », tanto più che il Vitale in nota scrive proprio « Chiocciola ». E la *gica* di XV, 6, sarà proprio lo strumento musicale indicato costantemente come *giga*, o non piuttosto sinonimo di « nulla »? (« Ed *hal per gica* messere Ugolino »). Diceva Bartolomeo di Sant'Angelo di aver tanti possessi « tra nichil e nïente ed altre guise », che egli ne raccoglieva all'anno « *fra nula e cica* ben mile carate ». Anche la struttura della locuzione *aver per gica* ed il significato generale del passo inducono a preferire questa diversa interpretazione. Meglio il Vitale sul *pelliccione di quella c'ha le fosse* (XVIII, 3); ma poco più avanti meno persuasiva sembra l'interpretazione (ai vv. 8-10) e quindi l'esegesi, dal momento che Rustico quasi costantemente chiude il periodo ritmico con un periodo logico (forte pausa alla fine di ogni strofa). Comunque, la differenza di significato non sarebbe gran che sensibile; certo meno di quanto accade in XXII, 5-6, ove il Vitale sente un anacoluto, mentre v'è una schietta consecutiva (« E con *tale* usa... *che* boce glien'è cosa di mordente »). Perché, in XXV, 3, « *isfólgor* di tesoro » (così accentato) e non « isfolgór di tesoro »? significa « sfolgorio », come ammette anche il Vitale, e dunque si tratta di *fulgórem* non di *fùlgur*. Al v. 8 dello stesso sonetto *marchisciana* sarà sfuggito alla giusta e costante riduzione di siffatta grafia nella moderna *marchigiana* (così *seguscio* in Jacopo di Leona, VI, 3). E infine, non ci sembra accettabile il *quelli* di XXVIII, 12, come ripresa del v. 9, perché quel verso rappresenta come il terzo momento dell'azione così icasticamente descritta (dopo l'*annitrire* e dopo l'*incavallare*).

Minor materia di discussione ci offrono i sonetti amorosi di Rustico, tanto più composti e chiari, sui quali tuttavia qualche osservazione abbiamo già fatta, anche a proposito del testo. In XLVII, 4 *balìa* (« perdo la conoscenza e la *balìa* ») non è « la forza vitale », altrimenti il poeta morirebbe, ma solo la coscienza (iterazione sinonimica), com'è confermato anche dall'esempio recato in nota dal Vitale. A LI, 13-14 l'emendamento del Roncaglia (« *se* com' solete ») è assai preferibile, poiché si tratta effettivamente di una ipotesi, anche se augurativa sostanzialmente: « il mio amore si muterà in gioia, *se voi*, o madonna, come solevate, tornerete pietosa». *Spera*, (LIII, 8: « non cangerò disio nè *spera* ») può esser « luce » (com'è anche in Ma), ma è assai più probabile, data la locuzione, che qui significhi soltanto « speranza ». Infine, a LVIII, 4 *amor* sarà solo un errore di stampa per *amar*, come recano Ms, Ma e il codice.

Sorvoliamo di proposito sui minori Iacopo da Leona, Mino da Colle, Nicola Muscia, e anche sulla tenzone Dante-Forese, sebbene questi testi offrano materia ad osservazioni e a discussioni, e passiamo senz'altro all'apparato che precede i sonetti di Cecco Angiolieri. Qui i passi in cui il Vitale indica gli interventi dati come suoi sono i seguenti: V, 1 e 10; VII, 8; VIII, 12; X, 6; XIV, 5; XVII, 5 e 7; XIX, 3, 5 e 7; XXI, 2; XII, 7; XXIII, 11; XXV, 10; XXIX, 1, 6, 12 e 14; XXXI, 3; XXXIII, 14; XXXVI, 2; XL, 8; XLI, 3 e 13; XLII, 6; XLIII, 7; LVI, 4; LVII, 9; LXIII, 13; LXVI, 3; LXVIII, 14; LXX, 3; LXXI, 8 e 9; LXXV, 12; LXXIX, 9; LXXXI, 8; LXXXV, 6; LXXXVI, 6; LXXXVII, 2 e 14; LXXXVIII, 1 e 9; LXXXIX, 8; XC, 10; XCII, 10; XCIV, 7; XCIX, 3 e 13; CII, 4, 5 e 6; CIII, 6; CVI, 3 e 8; CVII, 6; CVIII, 8; CIX, 14; CXII, 7; CXIII, 5; CXIV, 9; CXIX, 7; CXX, 4; CXXI, 9 e 13; CXXX, 10 e 11. Anche per l'Angiolieri limiteremo la recensione ai veri casi nuovi. E avvertiremo, intanto, che le lezioni seguenti non sono nuove, come potrebbe desumersi dall'apparato del Vitale, bensì compaiono già in Ma; e cioè: VII, 8; VIII, 12; XIV, 5; XVII, 5 e 7; XIX, 3, 5 e 7; XXI, 2; XXIII, 11; XXV, 10; XXIX, 12; XXXIII, 14; XXXVI, 2; XL, 8; XLI, 3; XLII, 6; XLIII, 7; LVI, 4; LVII, 9; LXVIII, 14; LXX, 3; LXXI, 9; LXXXI, 8; LXXXV, 6; LXXXVI, 6; LXXXVII, 14; LXXXVIII, 1; XC, 10; XCIV, 7; CII, 4, 5 e 6; CIII, 6; CVI, 3 e 8; CVII, 6; CVIII, 8; CIX, 14; CXIV, 9 (ad eccezione della prostesi); CXXI, 13; CXXX, 10 e 11. Inoltre non prenderemo in considerazione le seguenti correzioni del Vitale: X, 6; XXII, 7; XXIX, 14; XLI, 13; LXVI, 3; LXXIX, 9; LXXXVIII, 9; XCIX, 3 e 13; CXII, 7; CXIX, 7; per le stesse ragioni già indicate nell'esame dei sonetti di Rustico (sono correzioni del tipo *m'impicchi* in *mi 'mpicchi*; *contr'al* in *contra 'l*, oppure *m'incende* in *mi 'ncende* ecc.). Né torneremo a discutere del trittongo nell'ambito dell'endecasillabo, a nostro avviso, ipermetro, come avviene in XXXI, 3; LXXI, 8 e CXXI, 9.

Cecco, V, 1: « Egli è sì agro il disamorare » (Ms e Ma « egli è sì agra cosa il disamare »; codice *chosal disamorare*, con ipermetria). Dato l'uso in molti passi del verbo *disamare* in Cecco, non sembra il caso di espungere *chosal* per conservare *disamorare*. Né il senso cambia. Così dicasi per il v. 10, che nel codice suona « che s'io potesse disamorar vorria » con identica ipermetria.

XXIX, 1: « Se tutta l'acqu' a balsamo tornasse » (Ms e Ma « acqua balsamo »). È una piccola, ma utile correzione che bisogna accettare, per l'uso che l'Angiolieri fa altrove del verbo *tornare a* oppure *tornare in*, nel senso di « diventare ».

XXIX, 6: « e' li dicerei: — Misser, or l'abbiate » (Ms e Ma « direi », col codice escurialense, unico). Le forme del condizionale sono forse le più proclivi alla dieresi eccezionale; comunque, non par dubbio che il manoscritto sia, in questo caso, da rispettare.

LXIII, 12-13: « ch'ell'ha 'l su' viso tanto dilicato — ch'al mondo non ha niun così vivente » (Ms e Ma « com'al mondo non ha nessun vivente »; cod. *cal mondo non a nessun cosi vivente*). Ci lasciano perplessi entrambe le lezioni; ma preferiamo ancora la seconda che propone la comparativa a scapito della consecutiva.

LXXV, 12: « ch'anzi gli abbia son quasi logorati » (Ms Ma « ch' anzi ch'i' li abbia son quasi lograti »; così anche il codice, che però legge *logorati*). Il Vitale s'induce ad espungere il *che* per salvare la forma integra di *logorati*. Ma avrebbe dovuto ricordare il verso: « che tornare' senza *logro* di Francia » (LXXXVII, 11, così anche il Vitale).

LXXXVII, 2: « le quali posso non ben men fornire » (Ms e Ma « non ben ben » col codice). Non si vede ragione di correggere la chiara e sornionamente angiolieresca lezione del codice Chigiano.

LXXXIX, 8: « che già non li entrare' freddo per polo » (Ms e Ma « entrerà »). Il codice reca *entra*; e tutto il passo porta a preferire il futuro al condizionale: « la sua ricchezza lo ha così imbottito, che certo la morte non potrà colpirlo ».

XCII, 10: « e se t'uccidi me, i' ne guadagno » (Ms e Ma « che se »; cod. Chig. *se tuccidi*; cod. Ricc. *che se tucidi*). Per quanto il cod. Ricc. sia turbato nella lezione, offre un elemento sicuro per l'integrazione dell'ipometro del Chigiano (*che*), perfettamente rispondente per giunta allo stile di Cecco e certamente preferibile ad un intervento congetturale.

CVIII, 5: « Già non potrebbe condùciarmi a tàle » (Ms « Né già potrebbe »; Ma « E non potrebbe »; cod. *e già non potrebbe*, con ipermetro). La peggior soluzione sembra quella del Ms; quelle di Ma e Vi hanno la stessa percentuale di validità.

CXX, 4: « e si conduce e vive a sua mercede » (Ms « vive sua »; Ma « vive 'n sua »). Il son. è trascritto due volte nel Chigiano, che reca rispettivamente *vive suo mercede* e *vive sua mercede*. Tuttavia l'intervento sembra necessario; e piuttosto che pensare ad una vocale caduta (la *a* di Vi), è forse meglio presumere che l'amanuense dell'apografo abbia trascurato l'abbreviatura dell'*n*.

Sul commento ai sonetti di Cecco, generalmente, non avremmo ormai molto da dire. Il Vitale tende a forzare la coloritura autobiografica della rimeria angiolieresca, ma in verità con una certa discrezione e senza trascurare, anzi, in qualche occasione, di mettere in luce quanto di letterario può esservi in quei temi. Egli non può negare gli antichi spiriti misogini e antiuxorii, né la tradizionale letterarietà dell'esaltazione del denaro e del disprezzo della povertà e dei poveracci, dei cattivi letti e delle cattive cene, e così via; anche se, per esempio, a proposito del sonetto *Tre cose solamente mi so' 'n grado*, pur ammettendo che « il componimento si rifà, nei suoi modi e nel suo svolgimento giocoso ad una tradizione letteraria », egli afferma che a Cecco « la sollecitazione alla poesia è derivata dalla sua vita di uomo ». Noi, per altro, abbiamo sempre creduto che nella seconda metà del sec. XIII si giocasse a dadi, si bazzicassero le taverne, e fossero diffusi certi vizi secondo e contro natura; né ci sarebbe bisogno, per convincersi di questa effettiva realtà del sec. XIII, di rileggere i documenti che il Vitale torna a pubblicare a pag. 56 dell'introduzione. Insistiamo però nell'affermare che il vero ed innegabile valore autobiografico di questa rimeria « è da ricercarsi non nel contenuto stesso dei versi, persuasi da una ben individuale tradizione e da particolari suggerimenti scola-

stici, bensì nell'iniziale e originaria elezione del poeta, nella sua connaturata predilezione verso le ragioni del « comico »; la qual cosa può essere spia o specchio della sua condizione psicologica. Insomma, è una personalità scapigliata, insofferente, ribelle alle note « tragiche » della tradizione e della scuola, che di solito può sentir urgere entro sé e lascia prorompere i temi e le forme della poesia giocosa » (1).

Per Meo dei Tolomei, per esempio, le notizie tratte dai documenti hanno illustrato biograficamente i suoi sonetti e ne hanno condizionata anche la paternità; ma dovrebbe risultare altrettanto chiaro che gli episodi, i « fatti », dal poeta narrati o rievocati nei versi, sono rielaborazioni tipiche. E buona accoglienza sembra abbia avuto l'ipotesi che il *vituperium* di Meo contro la madre si accoppiasse a quello di Cecco contro il padre, in una sorta di coro a due voci, compiaciuto di sé per il trovato veramente *nuovo*, sia esso più o meno sollecitato da ragioni biografiche (« Muovi, *nuovo* sonetto... »; « io n'ho usato — *motti non bei, ma rustichi e villani* »; « ... non è *sì bel giuoco* troppo usato — che non sie rincrescente », ecc.). Chi reputa valide siffatte ipotesi e valida l'interpretazione genericamente letteraria dei temi giocosi (si ricordino ancora una volta il caso di Pietro dei Faitinelli e i versi giocosi di poeti « tragici » e solenni), non può poi, soggiogato dai « toni », cedere a facili paralogismi critici. Cecco e Meo erano dei letterati scaltri, formatisi ad una specifica scuola, possessori sicuri di una determinata tradizione: certamente furono tipi insofferenti, scapigliati, sregolati; e questo loro carattere, aperto agli aspetti realistici ed antiplatonici della vita, contribuì a portarli verso i modi della poesia giocosa. Qui è il vero carattere autobiografico di quella loro poesia, e non invece, nella specifica « confessione » della « donna-taverna-dado » che va da Salimbene, attraverso tante diverse modulazioni, al Pulci (presso i Perugini, per esempio, s'era corretta in « ciamprolino-taverna-dado »), o insomma nella biografica verità dell'assalto della madre-Medea sul letto di Meo pseudo-moribondo, o dell'attesa indiscreta dietro l'uscio di Pina. Paralogismi critici invero duri a morire, come ancor dura a morire è anche l'interpretazione *biografica* dei « tremiti » di Dante all'apparire della vaghissima Beatrice, e dei suoi sogni e delle sue visioni.

Qualche osservazione specifica occorrerà pur fare. Per esempio in II, 10-11 il *che* non è in anacoluto, bensì in posizione di consecutivo; e in III, 10, il *fossi* è solo un ottativo, senza dipendenza dal precedente *cherrei*. In VIII, 9-11, l'interpretazione di Ms, che è anche quella di Ma, poggia sulla rispondenza delle due proposizioni ipotetiche ai vv. 9 e 12, cioè al primo verso di ciascuna terzina. Inoltre: *Sarà fortuna se ben li n'avvene* (XI, 14) più che « se gliene deriverà qualche bene », significherà « sarà una fortuna se gli accadrà bene » con locuzione impersonale, come in « Non *li n'avven* per la vertù di Deo », oppure « del senno... *ben se li avverria* » (Musa),

(1) *Poeti giocosi* citt., p. 13; *Cultura e stile* cit., p. 38 sgg., 126 sgg. ecc.

ecc. Anche in XXVII, 14, non sapremmo sottoscrivere la spiegazione del Vitale, che sia Cecco a finire la frase di Becchina (« ch'i' t'impromètto... » — « che il buon dì m'ha' dato »), perché la breve battuta finale contraddice alla abituale simmetria delle battute dei sonetti dialogati con due personaggi; e inoltre contraddice solidamente alle espressioni di Cecco comprese nella prima terzina. In XXX, 3 si può essere d'accordo col Vitale che *ricomprare* significasse anche « riscattare » (« di volermi per schiavo *ricomprato* »); ma qui non è il caso, poiché il verso successivo spiega il verbo: « come colui *ch'a lo porto è venduto* », onde sembra preferibile il significato più comune. Svista materiale sarà *di chi* (XXXIII, 7) per *chi di*. Nel son. XLVII, 3 (« Va, che ti venga un segno ») il segno non può essere dovuto a « sfregio » (lo *sfregio* non può venire da sé), bensì da un malanno che lasci il segno (la paralisi o la paresi). Significato affine si può cogliere in CXIV, 8. Ed a queste osservazioni si potrebbe aggiungerne delle altre, che lasciamo nella penna, anche perché il Vitale molte volte si dice espressamente d'accordo con la particolare esegesi contenuta in Ma, e lo è molte volte sostanzialmente, per esempio quando dà alla stessa spiegazione solo una diversa sfumatura. Del resto, più volte egli, mentre conserva le parole del testo Massèra, le interpunge in modo del tutto diverso, secondo una diversa e nuova spiegazione, convergente, bene spesso, con la lettura e l'esegesi di Ma. Un caso che vorremmo dire vistoso, è quello del son. XV (« Amor, poi che 'n sì greve passo venni ») per il quale un confronto con Ms da una parte e con Ma dall'altra, risulterebbe, crediamo, probatorio. Ma così avviene anche in XXIII, 11-12, in XXXVII, 8, in XLV, 2, in LXIII, 9 ed altre volte (in entrambi i volumi), che non indichiamo, perché ciò che importa insomma è solo l'accertamento della verità filologica ed esegetica.

Se abbiamo letto e collazionato i testi con attenzione, le rime di Meo dei Tolomei (a parte il caribetto), i cui caratteri già messi in luce dalla critica sono generalmente confermati dall'esame del Vitale, non presentano molte novità. Le correzioni di I, 13; IV, 10; IX, 6; XI, 14; XII, 3; XIII, 2 e 14; XX, 8, date come nuove, compaiono già in Ma; né sembrano degne di rilievo quelle di VIII, 8 (*s'i*, in *s'i'*) e IX, 11 (*die* in *diè'*). Le vere novità sono, dunque, solo le seguenti.

Meo, III, 6 « Per che m'avete sì 'ngiuliato e tolto » (Ms e Ma « colto »). Il Chig. reca *tolto*, è vero; ma l'Escurial., che legge chiaramente *colto*, ci permette di evitare l'inutile e non significante rima ripetuta con una correzione del tutto persuasiva.

XI, 11 « perciò, campa ch'alcuno non l'ammazza » (Ms e Ma « e perciò... alcun »). Il cod. reca *percio... alcun*, con ipometria. La correzione di Ma, e crediamo anche quella di Ms, vuol continuare il polisindeto (v. 3 « *e* sì si segna »; v. 5 « *E* suo peccati »; v. 7 « *e* quand'è ») caratteristico di questo tipo di sonetti (cfr. per es. il XVI), ed evitare il brutto « alcu*no non* ».

Quanto al caribetto il Vitale dichiara (p. 17) di aver seguito la Todaro, « toscaneggiando » il testo, ma in verità modernizzandolo e fiorentinizzandolo (e ci si perdonino queste brutte parole, utili tuttavia ad esprimer rapidamente il nostro pensiero). Egli però

avrebbe almeno potuto, con estrema facilità, correggere i versi 59, 85 e 140, che sono, senza scampo alcuno, ipometri (l'endecasillabo « nessun campa degli atti che fa » insieme con l'altro « e dice ch'ogn' om li par di fe' »; e il settenario « colpi a man reversa » corrispondente al v. 74 della identica strofa precedente, che è appunto settenario); e avrebbe anche potuto ordinare i vv. 101-103 sulla misura dei versi 91-94, che debbono avere la stessa struttura strofica (1).

Passando al commento sarà da precisare II, 7: « ma di tollar lo mie ben s'assicura », ove il Vitale intende *ben* come sostantivo e non come avverbio. A parte il ritmo del verso, si metta a riscontro VII, 4: « per che *del mie* mi nieghi più che Mino ». È poi probabile che in V, 7 la parola *chiana* (« molto mi loda le anguille di *Chiana* ») debba sentirsi solo come nome comune e non ancora come nome proprio (*chiana* significava genericamente « palude »; e cfr. Cenne VII, 3: « le *chiane* intorno senza caravelli »). E a VII, 13-14 vorremmo precisare che la seconda delle due interpretazioni avanzate dal Vitale è proprio quella che appare in Ma; e non invece l'altra che successivamente gli è attribuita, in comune con Ms, e seguita da una citazione non esatta. Quanto poi alla frase *esser condotto al verde* (X, 1) essa è chiarita dal Vitale molto bene e con citazioni appropriate, sicché la spiegazione è senz'altro da preferire — come la tradizionale — all'altra che farebbe derivare la frase dal pezzo rotondo di panno verde che si poneva (e talora, in qualche luogo, ancora si mette) sulla base alta del candeliere, ov'è il chiodo. Poco persuasivo, e crediamo da respingere, è l'intervento ai versi 7-8 di XIII, ove il Vitale leggendo *puo'* invece di *può* intende: « Dio, quando non puoi fare in modo che la sua fuga sia più moderata, mandagli un accidente »; almeno per una ragione sintattica. Che se l'interpretazione del Vitale fosse esatta, il testo avrebbe dovuto recare « quando fare *nol puo'* fuggir », e non « quando fare *non puo' 'l* fuggir »; sicché sembra più esatto lasciare la sua autonomia all'imprecazione (come al solito), e intendere *'l fuggir* come uno dei tanti infiniti sostantivati (infatti solo due versi prima nello stesso sonetto: « che' veramente — *il su' fuggir* si può dir millantare ») (2). Al son. XVI la nota « percosso col mangano » per *manganeggiato* (v. 5) sarà solo frutto di una distrazione. Tutti sanno, infatti, che il mangano era una macchina bellica di tipo balistico, con la quale spesso si scagliavano, a spregio, asini nelle fortezze nemiche; quindi « sed e' fusse manganeggiato » significherà « se egli fosse stato scagliato col mangano ». E infine, la proposta del Vitale a proposito di XVII, 12: « Va pian, amor, un poco ch'i' sconocchio », ci sembra ben azzeccata. Egli intende: « va piano, amore mio, aspetta un poco, che con te adesso io mi appresto a fare all'amore » (*sconocchiare*, « prendere il pennecchio dalla conocchia per filarlo » in senso

(1) A questo proposito avvertiamo che in *Poeti giocosi* citt. deve leggersi uno spazio tra strofa e strofa anche alle pagine 274-275; e a p. 275 il verso « de la voglia » costituisce capoverso di nuova strofa.

(2) Il Vitale stesso, commentando il caribetto di Meo, mette in rilievo il notevole uso in esso dell'infinito sostantivato; vol. II, p. 49, n. 4-6.

metaforico). E tutto, naturalmente è detto con grande ironia e senza « improvviso mutamento di tono » (come invece qui si afferma) col verso seguente.

Trascurando ancora i minori (l'altro Muscia, Iacomo de' Tolomei, Fino d'Arezzo, Giustino Lanfredi, Immanuel Romano e Parlantino da Firenze) affrontiamo ora il testo di Folgore da San Gimignano, avvertendo, come al solito, che appaiono già in Ma le seguenti correzioni rispetto a Ms: I, 9; II, 2, 8 e 9; IV, 11 (ma l'apparato è qui erroneamente rovesciato rispetto al testo); X, 10; XII, 5; XIII, 2, 3, 6; XIV, 4; XVII, 13; XXV, 3; XXVIII, 14; sicché le novità testuali del Vitale sono soltanto le seguenti:

Folgore, XIII, 8: « le botti sien maggior ch'a San Galgano » (Ms e Ma « maggior che San Galgano »). In verità, il Vitale non esclude qui la lezione *che San Galgano*, ma la registra in nota come possibile. In tal caso era inutile mutare il testo ormai tradizionale.

XXII, 1: « A la domane, al parer del giorno »; così Vitale con il codice unico (Ms e Ma « a l'apparer »). Il caso può andare insieme a XXXI, 2: « guelfi come siete in divisione ». Le due pesantissime dialefi (oppure *divisïone*?) danno l'impressione dell'ipometro. Comunque, la lettura « all'apparer » è confermata da XVI, 2 (« 'l giorno *appare* ») e ci permette di evitare la dialefe. Si dice che siffatte dialefi sono frequenti in Folgore; ma veramente bisognerebbe solo dire che esse sono frequenti nel Folgore trasmessoci dal Barberiniano 3953, e come tali vanno valutate e assoggettate alla critica filologica e linguistica, se non si vuole fare di un codice un idolo intangibile.

Non molti sono i dissensi dal commento del Vitale, almeno fino a quando la lezione è comune alle tre edizioni che abbiamo presenti per questa nota (Ms e Ma e Vi). *Portanti* (I, 5) detto dei « ronzini » è solo da riferirsi al loro plastico ambio (Vitale: « atti a portare di buon passo »); *accorte*, detto delle bestie, (XX, 4) è più probabile che sia stato usato in senso proprio (Vitale « accolte »), e con voluto contrasto nei confronti dell'occhio e del fiuto dei veltri, che durante la caccia le scovano (verso seguente); *gropponi* (XXI, 6), sembra essere un complemento oggetto coordinato ai due precedenti, almeno nella lezione quale essa appare anche qui: « che perdan l'ale, le cosce e' gropponi ». *Ingegno* (XXIII, 6) è assai dubbio che qui significhi « manicaretto », come già propose il Neri nella sua edizione; e *le tue opere sien certe* (XXIV, 14) non vorrà dire « siano sicure », ma « siano manifeste, famose », come si ricava anche dal verso successivo: « che ogni tuo ben far *già mai non taccio* ». In XXVIII, 7-8, il Vitale riferisce *veggendovi* ai ghibellini con valore di participio presente (« franchi fate stare i ghibellini... veggendovi sì osi e sì isnelli »), mentre, a nostro avviso più persuasivamente, l'interpretazione tradizionale coglie in *veggendovi* un gerundio assoluto (« *veggendovi* sì osi... parete paladini »; cioè: « a vedervi, a guardarvi »). Infine in XXXI, 10-12, l'interrogativo è da spostarsi dal verso 12 (Ms e Vi) al v. 11, e intendere in conseguenza; infatti son solo « le mogli e le madri dolenti » che « fan vedovaggio », mentre « babbi, frati, ecc. » più che « far vedovaggio », son pronti a combattere « a stretti denti ».

Quando invece la lezione delle tre edizioni citate è diversa, succede naturalmente che sia diverso anche il commento. È il frequente caso, appunto, di Cenne da la Chitarra, per il quale il Vitale utilizza poche precedenti proposte di correzione (VIII, 9; IX, 6; XIII, 6, senza rinvii, compaiono già in Ma), attenendosi generalmente al Massèra. Perciò persiste confuso il significato di IX, 8 e 9. Qui compare due volte la parola *poso* nel codice Barb., ma al v. 8 il Massèra (e con lui il Vitale) muta *poso* in *passo*, creando inutili difficoltà interpretative. Infatti « poi ritornando *a poso* di macella » vorrà solo dire: « ritornando da questo macello *al vostro riposo* » (nel verso precedente Cenne aveva augurato alla brigata avara che di essa « si faccia tonnina »). Occorre però dare atto al commento del Vitale di aver reso convincenti le lezioni *schianze* (IV, 11), *riglie* o *reglie* (XI, 4) e *a peverata* (VIII, 4); ma crediamo siano da confermare, contrariamente alla lettura sua e del Massèra, *facciate encagli* (VI, 1; e cfr. le corrispettive « giostre » nello stesso mese di Folgóre); *cipolle porraie* (VI, 10, è da respingere *porrate*, perché non vi si parla di cibi preparati e pronti da mangiare, ma solo di offerte di alimenti crudi); *a la finita* (VIII, 11) col significato di « alla fine », « per conchiudere ». E anche in *arrosto mesto con strina* (XI, 13-14), nonostante le apparenze, insistiamo nell'attribuire a *strina* il significato di « freddo intenso » (sono i primi rigidi freddi « de la Falterona » in ottobre), non solo perché anticamente questo era il più usuale significato della parola, ma anche per ciò che è detto nel verso seguente: « che il sentiranno i piedi con le mani »; ov'è difficile ammettere che i piedi e le mani siano adatti a sentire il bruciaticcio sapore dello arrosto strinato. Quanto al *doto* di II, 1, siamo d'accordo col Vitale nel conservare questa lezione (« I' vi *doto* nel mese di gennaio »), la quale ritorna tale e quale nel sonetto di Folgore (II, 1: « I' *doto* voi nel mese di gennaio ») (1). Infine, per II, 5 (« povertà di fanciulle a colmo staio ») proporremmo una diversa e nuova interpretazione, non nel senso di astratto-concreto (fanciulle povere), ma intendendo *povertà* come « mancanza » assoluta (*a colmo staio*): « assoluta mancanza di donne ». Così il verso acquisterebbe un valore di rinforzo e di contrasto col successivo v. 10 (unica donna, « una veglia nera, vizza e ranca »).

Rari gl'interventi del tutto nuovi del Vitale sul testo di Pietro dei Faitinelli (IV, 4; XVII, 3, 12 e 19 — ove l'apparato reca *e' gran*, ma il testo *e' mezzani*; caso da mettere con alcuni altri simili, dovuti certamente a svista — sono in Ma). XVI, 10 e 23 rientrano nel problema della grafia dei trittonghi.

Faitinelli, IV, 3: « di quel *cortese* Dio nel qual uom crede » (Ms e Ma « tortoso »; cod. *cortese*). Nonostante la chiara lettura del codice (seguita anche dal Sapegno in *Poeti minori del Trecento*), noi insisteremmo per l'emendamento assai persuasivo del Del Prete (*tortoso*) per le seguenti ragioni: a) nel cod. Barb. assai spesso

(1) Si veda, invece, la diversa proposta del Segre, qui dietro a p. 108. E si avverta che in entrambi i sonetti appare nel primo verso *nel* invece di *del*. E' piuttosto improbabile, dunque, che si tratti di un errore del codice.

la *c* è scambiata per *t* e viceversa; proprio al v. 1, per es., si legge *Cimbro* nel codice, invece del persuasivo *Timbreo* proposto dal Corsi; b) può darsi che la parola blasfema fosse stata coscientemente sostituita nella trascrizione; c) il valore ironico di *cortese* in un siffatto sonetto non è nello stile del Faitinelli.

E anche nel commento non ci siamo imbattutti in affermazioni tali da determinare gravi ragioni di dissenso. Solo per il son. XV (« S'io veggio in Lucca ») vorremmo precisare che a noi esso è sembrato come una sorta di « abdicazione morale, di sconfessione della necessità e nobiltà dell'esilio », perché valutato alla luce del contemporaneo o di poco successivo « Io non vo dir », ove la conversione a Castruccio è completa; e ciò tuttavia nessun vantaggio arrecò all'esule amareggiato e deluso.

Non ci soffermiamo sulla tenzone tra Ser Luporo e Castruccio e passiamo ad esaminare l'ultimo dei rimatori inclusi in quest'opera del Vitale, Pieraccio Tedaldi. Anche qui, come già per Faitinelli, molto rari sono gli interventi del Vitale sul testo del Massèra; anzi propriamente si riducono ad uno solo, dal momento che quattro rientrano nel già più volte ricordato problema dei trittonghi, due sono trascurabili (*tutt'i* in *tutti*; *sul* in *su'*), e uno, pur esso non importante, era già in Ma (XI, 5).

Tedaldi, III, 2: « non pinse mai sì bella crïatura » (Ms e Ma « figura »). Quantunque il codice rechi effettivamente *criatura*, ci confessiamo d'accordo col Massèra nell'affermare che « il contesto (cfr. v. 3 " com'è la vostra ") vuole l'emendamento ». Né la nota documentativa del Vitale per giustificare l'uso di « criatura » sembra particolarmente centrata.

Poco da dire sul commento. Certo, *cinghiata gola* (III, 10), non è in questo caso, la gola serrata dalla cinghietta, come si afferma in Ma, ma neanche la gola « tonda e armoniosa », come vuole il Vitale, che però maggiormente si avvicina all'esatto significato di « ben tornita », « chiusa in una linea schietta e snella ». In XVIII, 6 però non è necessario mettere il punto esclamativo, se s'intendono i vv. 5-6 come prolettici del successivo v. 7 (« se io accetto »); costrutto invero non eccezionale in questo tipo di poesia. E in disaccordo ci troviamo anche sull'esatto tono del son. XXIX (« Corretto son del tutto »), ove sembra difficile parlare di sincerità di contrizione, dal momento che il poeta insiste sulla sua intramontabile potenza di amatore, la quale ha portato danno, è vero, alla sua anima, ma pure — com'egli afferma — « al corpo ed anche al mio borsello ». In XLI, 2, infine, (« né penna *che ti renda* ») insisteremmo per la spiegazione « che fruttifichi: cioè che scriva, che ti serva ».

Molte precisazioni linguistiche ci è accaduto di dover fare già nel corso dell'esame del testo e del commento; ma, nonostante precisazioni e dissensi, è giusto rilevare l'impegno linguistico di tutto il grosso commento del Vitale. Magari si potevano evitare tante ripetizioni (specialmente nel primo volume), rendendo così meno pesante la lettura delle note; oppure si sarebbe potuto dire in poche parole (magari con un rimando in parentesi), ciò che è detto talora con verbosa prolissità, o anche, in considerazione

della non illimitata capacità di assorbimento del lettore, addurre solo le citazioni più persuasive e significative. È probabile che il Vitale vi abbia travasato tutto (o quasi) il materiale raccolto negli anni in cui ha studiato gli antichi poeti; segno indubbio di passione, cui forse difetta l'ornamento della scelta sapiente, della misura e della discrezione (nel senso, beninteso, della coscienza della necessità di una *reductio* essenziale). Spesso, per esempio, sono scrupolosamente registrate due o tre interpretazioni di un passo senza che l'autore intervenga a discutere, a scegliere, a proporre. Quanto alla validità dell'esame strettamente linguistico del Vitale, dovremo limitarci (data anche la mole che ha ormai assunto questo scritto) ad alcune fonti di discussione tratte solo dal I volume.

Pag. 127, 5-6. Non abbiamo trovato nel Castellani (I, 60), citato dal Vitale, che la mancanza della sincope in *sofferìa* fosse tratto tipicamente fiorentino. Comunque, la notazione andava integrata nel senso che in Rustico le forme in ogni modo sincopate non sono meno usate delle altre (*soffrire*, *sofferrai*, *sofferrò*, ecc.). E sembra tuttavia poco opportuno ricordare che « la sincope di atona nella Firenze dugentesca era molto rara » (p. 134, 1-2), proprio nel commentare la locuzione *a dritto* (altre forme sincopate, del resto, non è difficile trovare in Rustico).

Pag. 135, 9-10. Qui, e poi altrove più volte, si afferma che la forma piena *dicer* è « un'eredità della lingua aulica siciliana ». Ma si dia uno sguardo alle *Concordanze* delle opere minori di Dante, alla voce *dicere*. Era certo forma viva a Firenze, sostenuta dal latino e dall'uso comune a tutta la Toscana, in prosa e in poesia. Lo stesso è di *face* (p. 168, 10).

Pag. 143, 1: *biasma*, è più che « foneticamente fiorentina nella sillaba iniziale », poiché l'esito semiconsonantico del nesso *bl* non è solo fiorentino; dal resto della nota poi dev'esser caduta qualche frase, poiché sembra incomprensibile quanto si riferisce alla « protonica illustre ».

Pag. 153, 8. Non si vede perché *medesmo* debba esser « forma culta della tradizione lirica ». Vero è che è forma costante in Rustico, e pressoché costante nella prosa e nella poesia toscana del sec. XIII, non esclusa la fiorentina.

Pag. 170, 1. *Veggio* non è solo dei dialetti meridionali, quanto alla presenza della palatale; ma è anche toscano e fiorentino. Nei nostri poeti è d'uso assolutamente normale, ed esclude pressoché totalmente qualsiasi altra forma.

Pag. 183,7. Poco persuasiva la spiegazione di *sai* « so » come « forma analogica sugli apocopati, *ai'* da *aio* ecc. ». Il litteratissimo Rustico dei sonetti amorosi può ben aver avuto in mente il *sai* provenzale; oppure, ma è difficile, può avere assunto a modello la forma settentrionale.

Pag. 216, 7. Il fatto che il poeta sia di Lèvane (non lontano da Arezzo) può far pensare che *grade* (gradini) sia plurale piuttosto maschile che femminile, come invece qui si afferma.

Pag. 305, 4. *Pentuto* si legge in prosa ed in poesia nella letteratura toscana del Duecento; non è perciò da considerare forma della lirica

illustre, ma regolare participio passato foggiato su *pentere*, allora normale invece di *pentire*. Del resto cfr. in questo stesso volume la p. 425, 1.

Pag. 314, 2. L'affermazione che « la formula *ser-* era in Siena molto meno diffusa che quella *sar-* nel Duecento », crediamo che vada, se non addirittura capovolta, almeno di gran lunga attenuata. Il materiale raccolto dallo Hirsch non reca traccia di *sar-* nel condizionale (X, 431).

Pag. 327, 5. È difficile persuadersi che *giogante* si sia formato analogamente su *giogo*. Cfr. invece Hirsch (IX, 340) o Monaci-Arese § 119.

Pag. 366, 11. *Ancura* e *allura* per *ancora* e *allora* come forme senesi non sembrano convincenti (*uve*, *duve* e simili rientrano in caso diverso). Perciò noi ora saremmo piuttosto inclini a pensare all'uso della rima imperfetta. Anche l'influsso siciliano qui è poco persuasivo. Così dicasi per pag. 437, 10.

Pag. 393, 6. *Riccadia*, così anche nel testo. La forma esatta e documentata è *ricadia*.

MARIO MARTI.

GENNARO SASSO. — *Niccolò Machiavelli. Storia del suo pensiero politico.* — Napoli, 1958, in-8° grande, pp. 506 (Istituto Italiano per gli Studi Storici, n. 10).

Questo libro studia, con una conoscenza perfetta dei testi e con un'informazione notevolissima della letteratura critica, la nascita e lo svolgimento del pensiero politico del Machiavelli, dalle prime esperienze diplomatiche, dai primi contatti coi grandi problemi della politica italiana ed europea negli anni a cavaliere tra Quattro e Cinquecento, alla crisi del 1512-13 e, dunque, alla composizione del *Principe* e dei *Discorsi*, e poi ancora fino alla *Vita di Castruccio Castracane*. Qui vi è tutto Machiavelli: tutto, beninteso, fatta eccezione per le *Istorie fiorentine*, le quali, come osserva giustamente l'autore, facendo propria una simile affermazione di Hans Baron, richiedono troppe ricerche preliminari perchè si possa senz'altro affrontare il complesso problema della loro valutazione storica. Ma ciò non vuol dire che già nelle pagine di questo massiccio volume non vi siano, qua e là, accenni felici ed acuti al significato delle *Istorie fiorentine* medesime ed al loro valore: la logica di impianto del libro, che è la logica stessa dello sviluppo del pensiero del Machiavelli, esigeva, del resto, che tali accenni vi fossero.

È appunto nella « lunga esperienza delle cose moderne », cioè nella lunga pratica degli affari, acquistata tra il 1498 ed il 1512 a servizio della Repubblica, che si vengono maturando le idee del Machiavelli e vengono acquistando rilievo i problemi fondamentali intorno ai quali egli spenderà una vita di meditazioni. Già nella prima legazione alla corte di Francia sembra al Sasso di poter ravvisare « uno sforzo di sistemazione e di impostazione teorica che non è diverso, qualitativamente, da quello che caratterizzerà gli scritti della maturità », « una generale problematica politica che comincia ad affermarsi e a definirsi ». Come questa problematica si affini ed insieme si arricchisca negli anni successivi, e cioè nelle missioni successive, soprattutto in quella presso Cesare Borgia, è detto dall'autore con grande precisione ed equilibrio interpretativo: i concetti fondamentali intorno a cui si affaticherà più tardi la riflessione del Machiavelli, i concetti di *virtù*, di *fortuna*, di *occasione*, sono già presenti nelle lettere diplomatiche di questo periodo, e son presenti, conviene aggiungere subito, con quelle tonalità che saranno poi proprie del *Principe* e dei *Discorsi*; ed è presente, altresì, quello che sembra al Sasso l'*humus* di cui si nutre la concezione politica machiavelliana, la consapevolezza che l'instabilità, l'insicurezza, il rischio, sono connaturati alla realtà nella quale l'uomo si trova ad operare. D'altra parte, in questi documenti diplomatici si può già trovare, al di là della meditazione sui problemi generali o delle discussioni appassionate sul re di Francia, sul Valentino o sul pontefice, la critica amara della politica fiorentina e la drammatica preoccupazione per la debolezza della città; non è certo a caso che tra una missione e l'altra il Machiavelli si raccolga per dettare pagine come quelle delle *Parole da dirle sopra la provisione del danaio* o degli scritti sulla milizia, nelle quali la polemica contro i ' cattivi ordini ' di Firenze si mostra più scopertamente, sì che appare chiaro che da essa egli trae stimolo a ripensare più ordinatamente le sue concezioni. Il Machiavelli — scrive il Sasso a proposito delle *Parole* — vien rendendo « sempre più persuasiva e consapevole la sua essenziale intuizione della natura della politica: che è lotta dura e tenace, nella quale occorre saper sacrificare tutti i tradizionali valori della moralità, non perchè l'uomo sia un essere per natura malvagio, bensì al contrario perchè duro, insidioso e mutevole è il mondo nel quale egli è chiamato ad operare. Nel suo carattere mutevole ed infido, la fortuna simboleggia perciò, essenzialmente, non la vana vicenda delle forze umane, ma i rischi e i pericoli della vita politica... »: osservazioni che valgono per tutti gli scritti di questo periodo e che chiariscono (ad onta della riserva che può suscitare l'accenno un po' troppo modernizzante, forse, alla concezione della ' fortuna ') l'atteggiarsi del pensiero machiavelliano ad un punto decisivo del suo svolgimento.

Il pensiero che permea e regge i documenti delle ultime missioni diplomatiche, la seconda e la terza legazione alla Corte di Francia e quella a Mantova, è, dunque, già maturo ed articolato: la coscienza della degradante situazione fiorentina, la chiara visione della dappocaggine dei governanti italiani (« Gite, o superbi, omai col viso altero

/ Voi che li scettri e le corone avete / E del futuro non sapete un vero »), la consapevolezza dell'incapacità italiana a durare nella terribile realtà della lotta politica europea, acquistano drammaticità e rilievo sullo sfondo di una concezione della politica vissuta, si sarebbe tentati di dire, prima ancora che meditata, a cui la conoscenza del passato, attraverso la cultura storica, offre i riscontri classici. E di contro alla disperante esperienza delle cose italiane, la conoscenza della politica europea offre un altro riscontro importantissimo: quello del formidabile consolidamento di vecchi organismi statali — Francia e Spagna —, un consolidamento tanto imponente da far sembrare quasi protagonisti nuovi quegli antichi personaggi della storia d'Europa. Gli stimoli e le suggestioni che da ciò venivano al Machiavelli sono di primordiale importanza: e la riprova si ha nei *Ritratti* della Francia e dell'Impero: e mi pare acuto giudizio quello del Sasso che « Francia e Germania non sono per il Machiavelli paesi da descrivere nella complessa varietà dei loro caratteri » (sebbene nello sfondo vi sia anche questo), ma « modelli dello stato sano e dello stato corrotto ». L'interpretazione di queste pagine, che sono tra le più alte che il segretario fiorentino abbia scritto prima delle grandi opere, che il Sasso dà nel suo libro è certamente tra le più persuasive che siano state mai date, pur se a momenti egli sembra fornire all'autore di esse la più matura coscienza problematica dei *Discorsi*.

La crisi della Repubblica e il ritorno dei Medici a Firenze, una sciagura a lungo paventata ed attesa e che riesce tuttavia sconvolgente, interrompono l'attività pubblica del Machiavelli e segnano come l'inizio di una nuova fase della sua esistenza. Oppresso dal disastro politico, avvilito dalla disgrazia personale, tenuto lontano da ogni impegno, lo scrittore si rifugia tra i libri, e Livio offre all'intelligenza, resa più acuta dall'amarezza, un filo, lungo il quale svolgere la sua concezione politica, la sua apoteosi di uno stato che ha saputo ' ordinarsi ', che è riuscito a fare una forza delle sue stesse debolezze, e che è stato, perciò, grande. La storia romana si atteggia come una sorta di storia « ideale, eterna », scorrendo sulla quale le vicende italiane mostrano la loro infinita miseria, e sullo sfondo di una grande creazione si profilano animi vigorosi ed intelligenze possenti, si profilano gli individui autori di quella creazione, e si staglia la loro *virtù*. E, finalmente, la corrispondenza con Francesco Vettori, riproponendo in tutta la loro difficoltà i problemi del presente, riscuote il Machiavelli, lo allontana dai « romani », gli ripropone con forza nuova temi antichi. « Perchè a fare questo — si legge nel diciottesimo capitolo del primo libro dei *Discorsi*, a proposito delle possibilità di riformare uno stato corrotto — non basta usare termini ordinarii essendo i modi ordinarii cattivi, ma è necessario venire allo straordinario, come è alla violenza ed all'armi, e diventare innanzi a ogni cosa principe di quella città e poterne disporre a suo modo »: siamo, dunque, nell'atmosfera intellettuale e morale del *Principe*.

Il *Principe* appare al Sasso un'opera tutta tesa da una dialettica di coscienza perfetta della gravità enorme della crisi italiana e di volontà di superamento della crisi stessa mercè di « un'azione che

potesse stare all'altezza della realtà e delle sue contraddizioni ». È appunto la drammaticità di un tale contrasto — se interpreto bene le dense ed elaborate pagine qui dedicate al celeberrimo opuscolo — che illumina, di una luce abbagliante, la tragica condizione dell'uomo politico, che opera in un mondo spietatamente avverso e che di esso deve trionfare, costi quello che costi, con ogni mezzo, senza preoccuparsi dei precetti della morale, deve trionfare con l'astuzia, la frode o la forza verde, perché a quel trionfo è affidata la creazione dello stato nuovo; è quella tensione drammatica che fa chiara, di una chiarezza che così lucida il Machiavelli non aveva mai prima raggiunta, la sua concezione della politica, la prima teoria moderna della politica, e insieme ne segna i limiti. Il punto più alto di questa tensione sarebbe da riscontrare nel famoso capitolo venticinquesimo, dove il problema della fortuna sarebbe ripreso « con un rigore ignoto alle precedenti discussioni »: proprio qui sembra al Sasso che la tensione cada, finalmente, innanzi al nuovo e più maturo modo con cui si atteggia la fortuna medesima, che vien quasi fatta coincidere « con la stessa natura umana, con quella zona oscura e non virtuosa del carattere, che ogni uomo, anche il più prudente e virtuoso, racchiude in sè, vietandogli la percezione e il controllo di situazioni storiche non segnate da tratti congeniali alla sua mente e alla sua natura, e provoca la sua rovina e la sua fine ». L'ultimo capoverso del venticinquesimo capitolo (« concludo dunque... ») sarebbe, perciò, una sorta di scatto volontaristico, mirante a colmare uno iato che le affermazioni precedenti avevano prodotto, e l'ultimo capitolo dell'opera nascerebbe dal bisogno di cancellare, con un'affermazione perentoriamente positiva, lo scacco delle pagine immediatamente precedenti.

Interpretazione, come si vede, acuta e suggestiva, e che ha il merito di proporre una formulazione logicamente ordinata, assortita dei suoi esatti limiti e precisa, della tradizionale affermazione che vuole riconosciuto al Machiavelli il merito della scoperta dell'autonomia della politica. Interpretazione, tuttavia, che lascia adito a qualche riserva: non mi riesce chiara la ragione della perentorietà con cui il Sasso nega che alla genesi del *Principe* vi sia una passione profonda, una sorta di scatto passionale, fatto di speranza utopistica, su cui aveva insistito con tanta forza lo Chabod. Da dove viene, infatti, al Machiavelli quella che il Sasso stesso chiama la « volontà costruttiva » se non da una disposizione dell'animo prima ancora che della mente, dalla fede, che egli quasi impone a se stesso, nella possibilità di una resurrezione? Il Sasso ha ragione nel sottolineare che lo scrittore aveva sempre presente al suo spirito la consapevolezza della crisi e della difficoltà enorme dell'azione: ma più lucida era tale consapevolezza, più forte doveva essere lo slancio passionale; e più necessario diventa un tale nesso a chi si ponga il problema dell'intelligenza storica del problema del *Principe*. Poiché una fredda esigenza intellettualistica non sarebbe certo stata sufficiente a rompere l'angoscia paralizzante che la tristezza dei tempi insinuava nell'animo, a rovesciare una conclusione pessimistica sulle possibilità di azione concreta, che era stata dedotta da tutto il processo della più

recente storia italiana. Mi sembra che una correzione di questo genere sarebbe sufficiente a cancellare quella coloritura intellettualistica che si può notare qua e là nelle pagine che il Sasso dedica al *Principe* e a dare ad esse una maggiore persuasività. E diverrebbe, altresì, marginale quella parte dell'analisi del venticinquesimo capitolo, dove, come si è visto, si suppone una spezzatura improvvisa del pensiero del Machiavelli, analisi che non mi pare convincente. (E sempre a proposito dell'interpretazione del venticinquesimo capitolo aggiungerò che non sono troppo persuasive, anche se molto suggestive, certe formule sulla fortuna, il cui tono troppo modernizzante suscita qualche perplessità; che andrebbe sfumato il contrasto troppo netto che il Sasso segna tra *Principe*, 25 e *Discorsi*, II, 29; e che, finalmente, l'accenno di *Principe*, 6, è, forse, sopravvalutato).

La parte più originale ed acuta del libro del Sasso è quella dedicata ai *Discorsi*: è la prima volta che dell'opera più importante del Machiavelli vien data un'interpretazione così rigorosa e motivata, così ricca di riferimenti ai problemi non solo interpretativi ma anche di storia della cultura che l'opera stessa pone, ed insieme così equilibrata. Le pagine in cui il Sasso ricostruisce l'impostazione machiavelliana del problema dei ' buoni ordini ' e del coordinamento di tutte le forze sociali di uno stato, o quelle in cui mostra le sostanziali differenze che sono tra le concezioni del Machiavelli e quelle di Polibio, o le altre in cui documenta con quanta chiarezza si attui nei *Discorsi* il rovesciamento della tradizionale visione umanistica dei nessi tra storia romana e storia fiorentina, o le altre ancora in cui segna i limiti della dottrina machiavelliana della libertà, mostrano una non comune capacità di comprensione ed una rara compenetrazione di finezza analitica e di forza sintetica. La tradizionale opinione che nei *Discorsi* il Machiavelli raggiunga la sua maggiore grandezza di teorico è dimostrata in tutte le sue particolari determinazioni ed acquista piena persuasività, fuori di quelle consuete considerazioni sui contrasti tra la teoria della ' repubblica ' e la teoria del ' principato ' che hanno aduggiato tanta parte della letteratura sul Machiavelli. E da questa dimostrazione ripete, altresì, forza di persuasione l'affermazione che il Sasso svolge nell'ultimo capitolo del suo libro, che, cioè, tra i *Discorsi* medesimi e l'*Arte della Guerra* e la *Vita di Castruccio Castracane* non vi sia alcuna rilevante evoluzione. Solo con la conversione alla storia, segnata dalle *Istorie fiorentine*, la problematica machiavelliana avrà una sua definitiva conclusione.

Questo del Sasso non è solo un ' nuovo libro ' ma è anche, almeno per molta parte, un ' libro nuovo ' sul pensiero politico del Machiavelli; un libro rigorosamente pensato e largamente documentato; un libro importante, insomma, ed illuminante.

VITTORIO DE CAPRARIIS.

ATTILIO MOMIGLIANO. — *Saggi goldoniani* a cura di VITTORE BRANCA. — Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959 (Civiltà Veneziana - Saggi, n. 5), in 8°, pp. 242.

In un momento nel quale l'interesse per il Goldoni è più vivo che mai sia tra uomini di teatro sia tra studiosi e lettori, torna ben gradita la ristampa degli studi goldoniani di Attilio Momigliano che, sparsi in riviste e in volumi, non erano sempre facilmente accessibili. Vittore Branca, scolaro del Momigliano negli anni del suo insegnamento pisano, ha curato questo elegante volume, al quale, come presentazione, ha premesso un ritratto commosso del Maestro, che riprende nella sostanza la commemorazione da lui letta a Catania e stampata in « Siculorum Gymnasium » (N. S., VI, 1953), aggiungendo una bibliografia essenziale delle opere del Momigliano e un elenco dei più importanti studi sulla sua opera di critico. Si presenta dunque opportuna oggi l'occasione di ripensare al posto che spetta al Momigliano tra gli studiosi del commediografo veneziano.

Ancora molto giovane il Momigliano fu avviato a studiare il Goldoni dal suo maestro Arturo Graf; ma pur movendo da ricerche tipicamente scolastiche presto egli trovò una via ben sua per l'interpretazione della poesia del nostro maggiore poeta comico. Educato in una scuola di metodo severo qual era la Facoltà di Lettere torinese, ma aperto per nativa sensibilità a un caldo sentimento della poesia che la lezione, e, ancor più, l'esempio del Graf rafforzava, egli ebbe innanzi tutto ad avvertire l'angustia e, in fondo, l'inguistizia del giudizio desanctisiano sul Goldoni. Aveva sì riconosciuto il De Sanctis che « la nuova letteratura fa la sua prima apparizione nella commedia del Goldoni, annunziandosi come una ristaurazione del vero e del naturale nell'arte »; ma aveva pur insistito sulla superficialità di questo realismo, ponendone la causa in una « indifferenza religiosa, filosofica, politica, morale, sociale », e — ben severa limitazione — non aveva riconosciuto allo scrittore veneziano « quella divina malinconia, che è l'idealità del poeta comico e lo tiene al di sopra del suo mondo ». Chi fosse stato dotato di minore discrezione del Momigliano avrebbe anche potuto sbrigarsi di questi giudizi, coll'osservare, tra l'altro, che il grande critico nelle sue pagine non citava neppure uno dei più autentici capolavori del teatro goldoniano, e che perciò nelle sue parole non mancava un certo vizio di astrattezza. Ma se il parere del De Sanctis non era ben suffragato, non poteva però dirsi né in tutto falso né, tanto meno, immotivato: esso rispondeva al suo gusto romantico, e confermava quella che era stata l'incomprensione dei romantici per uno scrittore tanto lontano dal loro ideale di passionalità in poesia e dalla loro predilezione per un teatro in cui il comico e il tragico confondano i loro confini, e, più che un riso schietto e sereno, abbia luogo l'umorismo coi suoi doppi sensi e la sua profondità o vera o speciosa.

Era giusto non confutare in blocco l'interpretazione desanctisiana,

ma seguire un cammino diverso, quello delle analisi pazienti che possono dare l'idea precisa d'una poesia anche nei suoi aspetti meno appariscenti, che non sempre sono i meno essenziali. E questo fu il metodo tenuto dal Momigliano. Egli poté perciò non annettere importanza a due questioni dibattute dal De Sanctis — gli intenti e i risultati della « riforma », e le concessioni al pubblico e alle mode del Settecento; tenne tuttavia presente il parere del grande critico fin dal primo saggio sul *Bugiardo* (1904), e non una citazione precisa che vi ricorre ce ne avverte; ce ne avverte piuttosto il modo nel quale in questo saggio « addirittura scolastico » la limitazione posta dal De Sanctis veniva volta a spiegare l'assenza di umorismo nel Goldoni, e veniva chiarito il modo in cui si deve intendere la scarsa introspezione dei personaggi goldoniani, con la conseguente affermazione, nettamente contrastante questa al parere del De Sanctis, che il Goldoni fosse « più abile pittore d'ambienti che di anime ». Ma in questi giudizi, che come si vede tendono già a porsi al di là della semplice lettura del *Bugiardo*, s'inseriva anche un'osservazione sulla quale il Momigliano doveva tornare: che cioè proprio per i limiti della sua introspezione psicologica il Goldoni raggiungeva un brio particolare nel trattare quei personaggi che prendeva dalla commedia dell'arte. La approfondiva infatti nel saggio su *Truffaldino e Smeraldina nel « Servitore di due padroni »* (1906), che è notevole innanzi tutto per la scelta dell'argomento: più che una commedia, una « mezza farsa », come scriveva il critico, fondata sul gioco teatrale e sulla festevolezza con cui quel gioco viene condotto. Ma è notevole sopra tutto perché vi è affrontata la questione dell'eredità della commedia dell'arte nel riformatore Goldoni, e, senza pregiudizi moralistici, viene definito l'accordo dello scrittore con la sua età: « un'età flaccida », che non seppe discendere « negli abissi del vizio, perché conobbe poco quella grande potenza benefica e malefica che è la passione », e che, come se si fosse esaurita « negli sforzi dell'arte lambiccata e reboante del Seicento », volle riposarsi in una letteratura lontana da ogni eroismo. Di questa età Goldoni fu il poeta autentico, dandoci un teatro « dalla comicità non profonda ma agile, dai sentimenti non vigorosi ma gentili », facendo, come nessun altro, « arte grande di argomenti tenui ».

Queste ed altre intuizioni trovarono conferme e precisazioni nel terzo studio, sul *Campielo* (1907), viziato tuttavia da una minuzia analitica che l'Autore doveva condannare poi severamente, quando raccolse questi tre saggi nel volumetto dei *Primi studi goldoniani* (1922). Ma ormai il Momigliano aveva scritto quel saggio *Il mondo poetico del Goldoni* (1906, ma pubblicato l'anno successivo ne « L'Italia moderna »), che è la sua prima e felice sintesi critica sul Goldoni. Queste pagine, nonostante qualche cosa di superfluo e d'ingenuo nell'esordio, hanno già la chiarezza e la sicurezza che sarà degli scritti della sua maturità. Eppure si direbbe che il Momigliano, mentre scriveva, non avesse del tutto dissipato lo stupore d'aver scoperto nella lunga consuetudine di letture goldoniane tanta e tanto schietta poesia. Non è però questo lo stupore di un lettore sprovveduto; esso nasce, all'opposto, dall'aver riconosciuto nel Goldoni un'inge-

nuità, una schiettezza poetica che potevano sembrare un dono per sempre perduto a chi leggendolo non riusciva a dimenticarsi della letteratura moderna e particolarmente del teatro cerebrale nato nell'età che va dal verismo al decadentismo. Questo rileviamo non come una eccezione nelle esperienze del Momigliano il quale, nonostante la sua forte personalità di interprete di poesia, sentì poi sempre come propria del critico la facoltà di obliarsi tutto nella lettura e di « trasfigurarsi via via che passa da poeta a poeta »; ma perché nel sottinteso confronto del Goldoni con il teatro moderno si riconosce la ragione per cui il nostro critico seppe non solo staccarsi dal modo di giudicare dei romantici e dello stesso De Sanctis, ma spostò del tutto il loro punto di vista: quelli avevano mal inteso il poeta settecentista perché presi dall'ideale di una poesia più profonda, ricca di sensi riposti; il Momigliano, scontento di una letteratura che, per volere troppo significare, aveva dato nelle secche del cerebralismo, si accostava al Goldoni come a un poeta tutto istinto, che aveva saputo fare arte grande ignorando gli abissi del pensiero.

Appunto nel saggio sul mondo poetico del Goldoni egli metteva in luce la sincerità di osservatore della vita quotidiana del commediografo, la sua vena di poeta non delle grandi passioni, anzi di quelle ordinarie, delle piccinerie e delle grettezze degli uomini, osservate con indulgenza, non fustigate e condannate con intenti satirici. Così mentre non riconosceva drammaticità al suo scrittore ed osservava che il vero dramma affiora solo di rado e non sempre a proposito nelle sue commedie, ne metteva in luce la ricca comicità, non legata a questa o a quella tipica situazione, ma versatile e varia come la vita, o meglio come la vita della sua Venezia, sfondo reale o ideale delle sue migliori commedie: quella Venezia « che per l'intimità della sua configurazione sembrava destinata ad essere la più settecentesca delle città italiane ed a servire al Goldoni come prototipo sul quale foggiar parecchi degli altri ambienti delle sue commedie ». Con acume il Momigliano illustrava poi alcuni degli aspetti più tipici del teatro goldoniano: la vitalità delle figure femminili, il capriccio che sempre surroga la passione e l'amore stesso, le bizze delle piccole gelosie, l'intreccio cui danno luogo le avventure che non somigliano mai a quelle dei grandi avventurieri settecenteschi ma sono l'incontro dei mille piccoli casi della vita comune. E non di pura critica psicologica si trattava, ché l'idea della poesia goldoniana era sempre ben viva alla mente del critico, sia che osservasse che per il suo sentimentalismo il Goldoni « è ancora arcade, ma quasi sempre più fine che i suoi confratelli, e più poeta »; sia che tracciasse alcuni lineamenti per un'interpretazione dell'italiano del commediografo, che possono certamente essere svolti e approfonditi, ma nei quali difficilmente c'è qualche cosa da correggere: ammetteva infatti il Momigliano che il Goldoni quando scrive in italiano è un barbaro, ma « un barbaro che scrive da artista e meglio di molti nostri valenti commediografi letterari », perché la sua è la barbarie del vocabolo che « si perde nell'insieme del periodo snodantesi colla stessa agilità colla quale il pensiero scaturisce dalla mente », e si annulla nella rapidità del dialogo che ha tutta la « vivezza del parlar quotidiano ».

Erano già fissate in questo scritto le linee dell'interpretazione che sarebbe stata approfondita e, sopra tutto, più minutamente documentata nei due saggi del 1912 e 1913: *I limiti dell'arte goldoniana* e *La comicità e l'ilarità del Goldoni*, e dalla quale il critico non si sarebbe sostanzialmente staccato neppure nel capitolo della sua *Storia della letteratura italiana* (1934). Ma bisogna dire che frattanto a rendere più precise e, al tempo stesso, più duttili le categorie con le quali giudicare la poesia del Goldoni non poco giovò uno studio su *Le origini del comico* (« La cultura filosofica », III, 1909, pp. 302-329; 406-433), che resta uno scritto singolare nella carriera del Momigliano, in quanto consiste in una discussione delle varie teorie proposte dai filosofi sulla natura e le cause del riso, non condotta come una tesi di estetica, nonostante i non pochi riferimenti a testi letterari, ma come uno studio di psicologia. Avvertiva infatti l'Autore che « le norme alle quali il riso è sottoposto nell'arte, sono determinate da quelle medesime leggi estetiche le quali regolano l'arte in genere », e che perciò lo studio del comico in poesia esulava dai limiti del suo lavoro. Eppure la ricerca sulla psicologia del comico e la critica delle varie dottrine prese in esame, sino a quella del Bergson, giovarono senza dubbio a rendere più ferme e chiare le definizioni che egli avrebbe usato come interprete di poesia; e d'altra parte non possiamo dimenticare che lo studio di altri due scrittori comici diversissimi, il Pulci e il Porta, condotto in quegli anni, giustificava l'interesse teorico sulle origini del comico e portava a spiegare il sorriso goldoniano più che come una manifestazione di comicità come espressione di festevolezza e d'ilarità. Canoni questi tutt'altro che astratti, per chi osservi nel saggio su *I limiti dell'arte goldoniana* il modo in cui veniva interpretata l'eredità della commedia dell'arte nel Goldoni, il quale, a giudizio del suo critico, non avrebbe accettato per pigrizia o per troppa cautela modi propri della commedia a braccia, ma per i suoi stessi limiti psicologici ne riprese i colpi di scena e gli elementi farseschi, che nel suo teatro tornano però trattati con una finezza nuova. Ma specialmente nell'altro saggio il Momigliano illustrava i risultati poetici di questa eredità, sia che discorresse della « volubilità » e della « finezza di riso » degli Arlecchini goldoniani, sia che osservasse il fondo di indulgente umanità delle varie incarnazioni di Pantalone. Ma aggiungeva anche altre osservazioni sulle donnine goldoniane, sull'interpretazione della vita veneziana, sul modo tra caricaturale e miniaturistico di trattare i personaggi, che sono altrettante precisazioni di ciò che aveva scritto nel saggio del 1906. Per chi però ripensi ai precedenti studi del Momigliano, in quest'ultimo riescono suggestivi, più che le sintetiche definizioni della poesia goldoniana, i molti giudizi particolari, che non sarebbe facile riassumere anche per la maniera nella quale essi s'inseriscono in un discorso che mira a porre in luce tutte le tendenze fondamentali della poesia goldoniana. Basti, come esempio, ripercorrere le varie notazioni su una commedia che non è tra le migliori, *Il feudatario*, sulla quale in seguito a un saggio del russo Givelegov recentemente s'è fermata l'attenzione anche di nostri critici. Ci sembra innanzi tutto appropriatissima un'osservazione sulla sproporzione tra i caratteri e la rappresentazione del-

l'ambiente: « ... i villani rifatti del *Feudatario* sono di un'ignoranza pretenzionosa, che nella sua enormità sarebbe artistica, se fosse coerente col tono di tutta la commedia, se cioè tutta questa nelle sue proporzioni fosse fuori del reale ». Ma, oltre questa giusta limitazione del pregio artistico della commedia, il lettore di poesia Momigliano ben poneva in luce l'inconsistenza degli intenti di satira sociale che il titolo lascerebbe sospettare: perché il protagonista non è affatto odioso, anzi « nulla più d'un piacevole sbarazzino », e, quasi per distruggere ogni pur vago sospetto di satira, il Goldoni gli ha messo accanto la troppo ridicola figura del villan rifatto. L'esempio ci interessa perché nel Momigliano non c'era il proposito di studiare, come si diceva allora, gli « intendimenti sociali », o, come si dice oggi, la « poetica sociale » del Goldoni, eppure, in quanto era un finissimo intenditore di poesia, egli arrivava a riconoscere con chiarezza i veri interessi del Goldoni per la società in cui visse, della quale non comprese né nel serio né nel comico la grandiosa decadenza, ma interpretò con amabile indulgenza le debolezze e le piccole dissipazioni.

I saggi dei quali si è discorso sin qui sono l'opera del critico non ancora trentenne; eppure vi si trovano già in alto grado le migliori doti d'interprete di poesia di Attilio Momigliano. Forse, sia per il modo del tutto personale col quale egli condusse le sue ricerche, sia per la particolare situazione della critica goldoniana, qui egli concedette all'analisi molto più di quello che non avrebbe concesso negli scritti esemplari della sua maturità; ma questa è veramente una colpa felice, perché la sua finezza di lettore poté così scoprire tante parti mal comprese della poesia del Goldoni, né l'analisi fu mai tanto capillare da far perdere il senso dell'insieme. Del resto una conferma del valore che si potrebbe dire rigorosamente funzionale di queste analisi critiche si ritrova nell'antologia di opere goldoniane pubblicata nel 1914: una scelta tutt'oggi insuperata per il modo nel quale la poesia del Goldoni è rappresentata nelle sue varie tendenze e riassunta nel suo itinerario dalle forme melodrammatiche e metastasiane ai risultati di più moderno realismo. Il Branca dal volume delle opere scelte ha riprodotto il saggio introduttivo (*Lo stile del Goldoni*), che nella sua forma di sintesi vigorosa già attua in pieno quella che il Momigliano stesso ebbe a definire la « facilità disadorna che è l'ultima conquista del critico » (nella recensione a un libro di Edmondo Rho, qui ristampata a p. 217), e con vent'anni di anticipo fissa le linee del bellissimo capitolo su Goldoni della sua *Storia della letteratura*: un capitolo che ben conchiude questo volume, e nel quale, per non dire d'altro, a noi sembra che si riconosca, senza nessuno sfoggio di pedanteria, quel robusto senso storico della poesia, che, a detta di alcuni censori, il Momigliano non avrebbe posseduto.

ETTORE BONORA.

Riformatori lombardi piemontesi e toscani, a cura di Franco Venturi. — Ricciardi editore, Milano-Napoli, s. a. [ma 1958], pp. XXIII-1150.

Una conoscenza obbiettiva del *Settecento* italiano fu ostacolata nel passato da una errata prospettiva avanzata dalla storiografia nazionale e sabauda, che volle considerare questo secolo come preparazione del successivo Risorgimento, come presentimento, come « prologo in cielo » (per dirla col Venturi) della riscossa patria. Non sappiamo fino a qual punto su una siffatta interpretazione agisse — oltre allo stimolo della vicenda politica — il richiamo esercitato dagli schemi di una determinata storia letteraria che nel « rinnovamento » italiano del secolo XVIII volle vedere l'anticipazione del Risorgimento e nella triade Goldoni, Parini e Alfieri la introduzione alla triade maggiore Foscolo, Manzoni e Leopardi. Da una tale affermazione doveva di necessità derivare un'altra: quella che sosteneva le origini autoctone dell'illuminismo italiano. Queste tesi, influenzandosi e confondendosi tra loro, si consolidarono nell'opera di Carlo Calcaterra: *Il nostro imminente Risorgimento* (1935) ed in quella ponderosa di Ettore Rota: *Le origini del Risorgimento* (1938), cui ora giustamente si contrappone il bellissimo volume di Franco Valsecchi, (*L'Italia nel Settecento*, Milano, 1959), più moderno e attuale nella impostazione metodologica, nella interpretazione politica e culturale.

Secondo le suddette affermazioni alcune caratteristiche essenziali del secolo XVIII venivano degradate ad aspetti secondari o addirittura considerate come fenomeni negativi agli effetti della successiva evoluzione politica e spirituale. Non mancarono reazioni anche immediate a siffatta interpretazione, basti pensare alla voce *Risorgimento* di Walter Maturi nella Enciclopedia italiana (vol. XXIX, 1936). E di recente essa trovò una confutazione esauriente nel volume curato da Mario Fubini: *La cultura illuministica in Italia* (1), i cui saggi monografici affidati ai nostri maggiori studiosi dell'argomento, costituiscono un contributo essenziale ed unitario per una conoscenza esatta e per una valutazione autonoma sul secolo dei lumi. Ma la protesta e

(1) *La cultura illuministica in Italia*, a cura di M. Fubini, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1957. Il volume, oltre alla prefazione del Fubini, contiene i seguenti saggi: I. F. Venturi, *Illuminismo italiano e illuminismo europeo*. II. G. Falco, *L. A. Muratori e il preilluminismo*. III. F. Valsecchi, *Condizioni politiche e sociali dell'Italia nell'età dell'illuminismo*: 1) *L'eredità del passato*. IV. id. 2) *La nuova Italia*. V. M. Fubini, *Dall'Arcadia all'Illuminismo*: *F. Algerotti*. VI. E. Bonora, *L'abate Bettinelli*. VII. M. Fubini, *Pietro Verri e il « Caffè »*. VIII. F. Venturi, *C. Beccaria e le riforme giuridiche* IX. M. Fubini, *Pietro Verri nel carteggio col fratello Alessandro*. X. W. Binni, *Parini e l'illuminismo*. XI. R. Romeo, *Illuministi meridionali*: *Giannone e Galiani*. XII. id. *Dal Genovesi ai patrioti della Repubblica partenopea*. XIII. E. Passerin, *Giansenisti e illuministi*. XIV. U. Segre, *Il pensiero economico nell'illuminismo italiano*. XV. M. Puppo, *L'illuminismo e le polemiche sulla lingua italiana*. XVI. F. Venturi, *Da illuminista a illuminato*: *C. A. Pilati*. XVII. M. Fubini, *V. Alfieri e la crisi dell'illuminismo*. XVIII. D. Cantimori, *Illuministi e giacobini*. XIX. R. Bacchelli, *L'illuminismo in Leonardi e Manzoni*.

la rettifica più chiara e più convincente la udimmo formulare a Firenze nel 32° congresso di Storia del Risorgimento (1953) da Franco Venturi nella sua relazione su « La circolazione delle idee ». E ciò non avveniva a caso. Mentre in Italia si formulavano le dottrine nazionali e sabaude, Franco Venturi si trovava in Francia, in esilio volontario al fianco di Carlo Rosselli, dove ebbe anche modo di studiare a fondo l'illuminismo francese. Nacquero così il saggio sulle origini della Enciclopedia, gli studi sul Boulanger, su dom Deschamp, in cui i problemi della libertà e delle aspirazioni egualitarie erano studiati alle loro origini, nelle loro estrinsecazioni giuridiche ed economiche, nelle costruzioni utopistiche e nelle allegorie storico-letterarie.

« Chaque siècle a son esprit qui le caractérise. L'esprit du nôtre semble être celui de la liberté... » — scriveva Diderot nell'aprile del 1771 alla principessa di Dashkoff. Sembra quasi che Franco Venturi prenda l'avvio da questa premessa nei suoi studi sul secolo XVIII. Difatti, estendendo la indagine dall'illuminismo francese a quello italiano, egli non si curava di scoprire i segni premonitori del Risorgimento nazionale o di esaltare le caratteristiche autoctone, ma bensì d'individuare le aspirazioni liberali o libertarie, la concretezza razionale applicata alla amministrazione pubblica, l'afflato cosmopolita, che innalza la cultura italiana a un livello europeo ed in cui consiste il nostro vero rinnovamento spirituale: anche se il centro vivo dell'illuminismo non si trova negli Stati della penisola, ma si trova di volta in volta in Inghilterra, in Francia, in Germania.

In questo senso il volume, che raccoglie un'ampia scelta degli scritti principali dei *Riformatori lombardi, piemontesi e toscani*, costituisce un contributo notevole, non solo per la pubblicazione di testi difficilmente accessibili, integrati da scritti inediti di Paolo Frisi, di Giambattista Vasco, di Pompeo Neri, di Francesco Maria Gianni; non solo per la valorizzazione di nuove personalità come Francesco Dalmazzo Vasco e Giambattista Biffi (quest'ultimo felice scoperta del Venturi), — ma anche per la Introduzione, che imposta una nuova problematica; per le note introduttive, che lumeggiano i vari scrittori; per la ricchissima bibliografia e per la generosità con cui si suggeriscono nuove ricerche agli studiosi, fornendo ignote tracce di fonti archivistiche.

Intelligente, sorretta da un profondo scrupolo filologico, la riproduzione dei vari testi. A tale proposito ci piace segnalare come il Venturi, nel ripresentare il trattato *De' delitti e delle pene* di Cesare Beccaria, si allontani dalla redazione tradizionale, dovuta al traduttore francese, l'abate *philosophe* André Morellet, che — valendosi del consenso di d'Alembert e di Hume — si prese l'arbitrio di spostare la originale disposizione dei capitoli e di sostituire all'ordine stabilito dall'autore un « ordre plus naturel », più conforme a quello che secondo lui doveva essere il filo del ragionamento. Cesare Beccaria, data la sua indole, dette il consenso alla iniziativa del traduttore e lo ringraziò della innovazione introdotta: ciò fece credere ai successivi editori che tale fosse la reale opinione dell'autore e di conseguenza assegnarono al testo l'ordine della edizione francese.

Franco Venturi, che ben conosce il pensiero (e anche il carattere!) del Beccaria ha voluto vedere a fondo la questione e, valendosi di una documentazione inedita o poco nota, riesce a dimostrare in modo chiaro e convincente che — nonostante tutto — il Beccaria, anche dopo la traduzione francese, rimase fedele al testo come era uscito dalla sua penna nel 1763. E così in questa raccolta troviamo il testo quale venne riprodotto dalla edizione di Harlem (vale a dire: Livorno) nel marzo del 1766, l'ultima edizione « per la quale esistano prove esplicite d'una partecipazione dell'autore alla revisione del testo ».

Gli scrittori sono divisi in gruppi, a seconda degli Stati in cui esercitarono la loro attività; ed ogni gruppo viene delineato secondo la propria caratteristica politica, mentre i vari parsonaggi sono analizzati nelle loro peculiarità psicologiche, nelle attitudini e nelle passioni individuali. Diremo anzi che il Venturi ha un particolare gusto del profilo biografico, per cui gli autori sono presi di mira e seguiti nei loro gusti, nella loro attività più segreta, di modo che balzano fuori dalle pagine con una vivezza ed un interesse immediato. Questo vale soprattutto per i « minori », attraverso i quali è tutto un mondo che viene alla luce: mondo che può essere la provinciale Cremona, dove Giambattista Biffi vive tra la biblioteca del palazzo avito, le cariche municipali e la loggia massonica. Ma vi sono anche i contatti con il gruppo del *Caffé*, le evasioni a Genova ed a Venezia, il culto per Rousseau, le traduzioni di Diderot e di Helvetius, mentre i carteggi e gli scritti si amucchiano nei cassetti del patrizio cremonese destinato a morire inedito. Ma vi sono anche gli studi latomistici, la ricerca sugli alti gradi massonici e sulla validità del mito templare.

Continuando nella esemplificazione, ci piace ricordare Giambattista Vasco, il domenicano che all'università di Cagliari spiega ai suoi alunni, in un pomposo latino ecclesiastico, le teorie degli enciclopedisti e del diritto naturale. Frate domenicano dalle idee piuttosto avanzate, tanto da proporre e da dimostrare come la cosa migliore per un reale progresso economico nel settore agricolo fosse il passaggio delle terre dalle mani dei feudari in quelle dei contadini! Ci piace ricordare il mite Paolo Frisi, anche lui padre barnabita, ma ammiratore ed amico, di d'Alembert, di Helvetius e — nientemeno! — del barone d'Holbach. Si tratta insomma di quel vasto mondo del Settecento italiano, davvero sorprendente, che alimenta pensieri assai più radicali e rivoluzionari del « nostro imminente Risorgimento ». Quel mondo che riusciamo a intravvedere nella sua complessità attraverso i *Tagebücher* del vescovo luterano Friedrich Münter, in giro per la penisola con lo scopo di ordinare le *logge* e di istituire l'organizzazione egualitaria degli *Illuminati* di Baviera. Egli s'incontra con tutta questa gente in fermento, con prelati giansenisti, con ex-gesuiti passati alla massoneria, come il matematico Raimondo Ximenes, con abati epicurei, pittori, poeti e donne galanti.

Dicevamo che su questo mondo in fermento il libro del Venturi ci ragguaglia in modo concreto, senza concessioni alla fantasia, col rigore filologico che distingue tutte le sue ricerche. Ma non nel dettaglio si esaurisce la sua opera. Le distinzioni tra dispotismo illuminato in Lombardia ed in Toscana; i suoi rapporti con il movimento

illuminista; la definizione del gretto e rigoroso paternalismo sabaudo; l'analisi dell'illuminismo nelle vecchie repubbliche italiane, non può non trovarci concordi e convinti. Lo spazio non ci consente di seguire il Venturi in tutte le sue affermazioni, suffragate non da ragionamenti astratti, ma da una puntuale presentazione di testi, in buona parte inediti e finora ignoti.

Possiamo così seguire tutta la parabola del dispotismo illuminato, dalla fine della guerra dei sette anni, o meglio, dalla pubblicazione del *Dei delitti* di Beccaria, all'irrompere della rivoluzione francese nella penisola, e cioè alla protesta di Giovanni Fabbroni per il ripristino della pena di morte nel Granducato di Toscana (1795): ripristino che equivale alla brusca interruzione di un lento processo evolutivo che sembrava dover sfociare nell'autogoverno dei popoli e nella democrazia.

Ma avrebbe potuto arrivare a tanto il dispotismo illuminato? Giustamente osserva il Venturi che il radicalizzarsi dell'illuminismo comporta un graduale allontanamento dalla vita pubblica ed un contemporaneo rafforzarsi dell'attività massonica: le logge promettono la realizzazione di quei principî che i sovrani non possono ammettere. Sotto questo punto di vista è interessante la figura di Carlantonio Pilati, non solo autore di note opere polemiche, non solo editore del *Giornale letterario*, ma organizzatore degli *illuminati*, diffusore dei loro scritti da Coira e da Poschiavo. Duplice personalità in questi uomini del Settecento: chi sospetterebbe un attivo dirigente massonico nel conte Lodovico Savioli il candido poeta degli *Amori*; chi sospetterebbe un cospiratore nel ciarliero abate Casti?

È vero che in linea generale i riformatori illuministi seguono la parabola involuzionista dei loro sovrani: di fronte all'affacciarsi della rivoluzione, alla calata dell'armata francese, si ritirano, non riconoscendo più nelle esplosioni di odio, nei furori nazionali, la lotta per la realizzazione di quegli ideali che essi stessi avevano suscitato. Solo pochi, come Giuseppe Gorani, andranno in Francia sulle orme di Anacharsis Clootz; solo pochi, come Francesco Dalmazzo Vasco, vittima dello stolto dispositismo sabaudo, avranno il coraggio di arrivare alle estreme conseguenze del discorso. Solo pochi, come Pietro Verri, sapranno conservare un giudizio aperto anche di fronte alle violenze del Terrore e dell'occupazione militare. I più inclinarono verso la polemica contro la rivoluzione francese, come Carlo Denina, il triestino Antonio de Giuliani, per non dire di Gianrinaldo Carli. Si diversifica in ciò Alfonso Longo, come del resto tutta la « scuola » del Beccaria, che si inserisce nella classe dirigente della repubblica cisalpina. Ciò sarà forse in parte dipeso anche dalla maggiore maturazione del pensiero politico nel gruppo lombardo, pervenuto alle affermazioni costituzionali in polemica con il sovrano, superando così per impulso spontaneo il dipotismo illuminato ed il centralismo autoritario di Giuseppe II. Mentre il costituzionalismo dei riformatori toscani, ci lascia piuttosto perplessi. Ottimi economisti, ottimi giuristi, ottimi amministratori, sembra che in essi rivivano le doti di onestà, di concretezza, di chiarezza del loro maestro ed antesignano Sallustio Bandini. Ma in quanto ad apertura mentale verso nuove visioni politiche, verso nuovi

rapporti sociali, ci sembrano seguire a fatica il passo di Pietro Leopoldo, nonostante il loro ingegno, nonostante la fedeltà ai loro principî. Non dobbiamo dimenticare che il costituzionalismo del Gianni è posteriore ai progetti leopoldiani: la sua « Memoria » è del 1805, quando molte cose erano maturate e mutate. Pare anzi, che al momento in cui il Granduca covava i suoi progetti costituzionali, ben pochi incoraggiamenti gli venissero da parte degli stessi riformatori toscani. Comunque, su questo argomento dovrebbero ragguagliarci le inesplorate carte del Gianni conservate nell'Archivio di Stato a Firenze, come il Venturi giustamente si augura. Forse la figura più interessante e meno nota del moto riformatore toscano è lo scienziato ed economista Giovanni Fabbroni, amico di Jefferson, allievo di Felice Fontana, in contatto con gli elementi più progrediti del tempo. Averne messo in rilievo l'importanza ed indicato una traccia di studio è merito non ultimo di questo utile ed interessante volume.

CARLO FRANCOVICH.

Studi sulla letteratura dell'Ottocento in onore di PIETRO PAOLO TROMPEO (« Collana di saggi diretta da Giovanni Macchia », XX). — Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, in 8°, pp. 566.

Giovanni Macchia e Glauco Natoli, curatori di questo omaggio a Pietro Paolo Trompeo, hanno fatto del loro meglio per evitare di cadere in una delle consuete e impersonali sillogi accademiche e per imprimere alla raccolta un preciso carattere, decisamente centrato nella personalità del maestro. Gli argomenti degli scritti di colleghi, amici e discepoli, convergono intorno a temi cari al Trompeo; i contributi critici di Vittorio Lugli, Giovanni Nencioni e Giovanni Macchia prospettano affettuosamente, ma con precisione e rigore, i momenti essenziali della personalità e dell'opera del saggista.

La « presenza » di Trompeo, già così viva nel libro, sarebbe tuttavia stata più piena se meno abbondanti fossero state le pagine di mera e spicciola erudizione e più numerosi invece i saggi di sapore trompeiano, se non per l'armoniosa limpidezza del dettato, almeno per quell'appassionato impegno di riscattare sempre il lavorio erudito in un incontro umano, in un suggestivo e illuminante rapporto, in un'evocazione di atmosfere poetiche, che fu forse la più valida lezione del suo magistero.

Piacerebbe insomma, in questa occasione celebrativa, di constatare fra i discepoli un influsso anche più largo del saggismo del maestro, non già come modello di « genere » critico, ma come indicazione di un modo vivo e cordiale di professare la cultura, fuor d'ogni tecnicismo dottrinario o erudito.

Se non sapessimo che il Trompeo fu professore di letteratura francese, e che perciò i suoi discepoli sono quasi tutti cultori di quella

disciplina, avremmo lamentato la scarsezza dei contributi di letteratura italiana nei confronti di quelli d'argomento francese, dovendosi onorare uno studioso che nelle due letterature fu ugualmente versato.

Nessun saggio della silloge è dedicato al Carducci, che pure fu oggetto di tante pagine felici del Trompeo, come quelle di *Marmo pario* e di *Carducci e Baudelaire*. Al Manzoni, così caro all'autore delle *Rilegature gianseniste*, si riferisce solo indirettamente un conciso articolo di Giacomo Devoto: « *Una mano che non pare aver nervi...* », che tratta dell'ammirazione non priva d'invidia che Graziadio Isaia Ascoli nutrì per la prosa dei *Promessi Sposi*. Ma soprattutto parrebbe opportuno un più consistente omaggio a un aspetto particolarmente importante della personalità del Trompeo: all'attività cioè del « romanista », affettuoso e nostalgico rievocatore della Roma papale e, ancor più, della Roma umbertina.

Solo « romanista » presente è Giovanni Orioli, con alcune pagine, più informative che critiche, che intendono illustrare l'attività del Belli « dilettante dialettologo » e « occasionale studioso di alcuni dialetti italiani ». Passi di lettere e dello *Zibaldone* e versi d'occasione, tutti inediti, confermano (se ve ne fosse bisogno) la sorprendente attitudine del Belli a cogliere e registrare le inflessioni dialettali e, in genere, ogni forma di caratteristico dell'espressione.

Indiretto omaggio alla Roma *fin-de-siècle* può considerarsi il saggio, fra i più eleganti e utili dell'intera raccolta, di Arnaldo Bocelli sul primo romanzo dannunziano. Il Bocelli invita a considerare il *Piacere* non soltanto come specchio della vita romana del poeta e della società in cui visse, ma anche e soprattutto come tappa essenziale della storia del romanzo dannunziano e delle nostre lettere, come testimonianza del momento in cui « la nuova sensibilità europea diviene, per intima assimilazione e riplasmazione, sensibilità italiana; e a nuovi spiriti corrispondono — sia pure fra inevitabili residui e in un'aura vagamente *provinciale* — nuovi modi e forme ».

Rilevante infatti sotto ogni aspetto appare la novità del romanzo dannunziano, nella nostra narrativa dominata dal casalingo moralismo degli epigoni manzoniani e dal pugnace documentarismo dei veristi. Nuovo il tipo dell'*eroe*, sofistico ed estetizzante, e che diventerà nei romanzi successivi il superuomo. Nuova l'atmosfera, estenuata e preziosa, che trova qui il suo simbolo nella mitica Roma dannunziana, giardino e tepidario per gli ozî aristocratici. Nuova la struttura stessa dell'opera, in cui l'evocazione tende a soverchiare la narrazione, la prosa a sciogliersi nel musicale abbandono del lirismo.

Altro contributo dannunziano è lo studio di Eurialo De Michelis *Il D'Annunzio francese*: « *Le martyre de Saint Sébastien* ». Riconoscendo il limitato valore del dramma (sul quale hanno scritto, nel fascicolo VI-VII dei *Quaderni dannunziani*, il Flora, il Mariano, il Lualdi ed altri), il De Michelis riesamina il problema del francese dannunziano, che può ricondursi al proteiforme e predace mimetismo del poeta. Si badi tuttavia che il mimetismo dannunziano, se ha un aspetto passivo, che consiste nella prodigiosa capacità di assimilare le più diverse suggestioni letterarie, può anche averne uno attivo: il dono di rievocarle mediante le più sottili magìe allusive della parola.

Proprio dal deteriore mimetismo dannunziano, Antoine Fongaro trae lo spunto, in un articolo sui rapporti fra D'Annunzio e Huysmans, per considerazioni di metodo sulla nozione di plagio letterario. In recisa polemica col Croce e col Praz, lo studioso francese delinea una complicata tipologia dell'imitazione, che non è qui il caso di discutere, e secondo la quale il D'Annunzio è assegnato alla categoria più passiva degl'imitatori: quella degli *utilisateurs*. La grossolanità dei plagi dannunziani sarebbe confermata, secondo il Fongaro, dai riscontri proposti fra una descrizione del 5° capitolo di *En rade* (1887) di Huysmans e alcuni passi delle *Vergini delle rocce* (1895).

I riscontri fra D'Annunzio e Barrès, indicati da Luigi Salvatorelli, si limitano invece al piano biografico. L'esame delle « vite parallele » dei due scrittori decadenti, partiti entrambi da un esasperato egotismo individualistico per giungere ad atteggiarsi a condottieri e bardi nazionali della prima guerra mondiale, può suggerire interessanti considerazioni non tanto per la storia della letteratura, quanto per quella del costume etico-politico.

Ai margini del nucleo di scritti dannunziani, Nello Vian pubblica e illustra un carteggio fra il D'Annunzio degli anni del Vittoriale e il Salvadori ormai convertito. Le lettere però sono quasi tutte del Salvadori. Il lungo silenzio del D'Annunzio può spiegarsi con il fastidio del poeta abruzzese per la veemenza con cui il fervido apostolo cattolico ne condannava l'opera e la vita.

Alfredo Schiaffini chiude la raccolta con le *Testimonianze sulla lingua della poesia che « si fa prosa senz'essere prosa »*, avviando un sintetico discorso su quella crisi del linguaggio aulico tradizionale che rappresentò un episodio così vistoso e dominante nella storia delle forme poetiche italiane.

EMERICO GIACHERY.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

LA PARTIZIONE ORIGINARIA DELL'« ORLANDO INNAMORATO »

Il 23 febbraio 1483, si sa, Paolo Antonio Trotti, commissario di guerra a Reggio, proprio nel momento più grave e minaccioso del conflitto con Venezia inviava al Duca Ercole, a Ferrara, la prima copia della prima stampa dell'*Orlando Innamorato*. E scriveva: « Piedro Zoanne da Sam Laurenzo me ha dato tri de quilli Libri de Orlando, li quali per lo presente cavalaro mando a V. S. segondo che la me scrive, se bene non dovevano essere se non dui » (1). Alla prima lettura del documento sembrò ovvio che si trattasse di tre copie del poema, da Ercole attesissimo; e l'opinione così espressa fu ripetuta d'uno in altro studioso. E invece bisogna riconoscere che ci siamo sbagliati. Qui non si tratta di tre copie della medesima opera, ma di un'unica copia del poema, arbitrariamente diviso dal tipografo o dall'editore in tre libri anziché in due, com'era la volontà dell'autore. La sicura risoluzione del problema ci è suggerita da una ghiotta scoperta, di cui dà notizia Roberto Ridolfi in un suo recente articolo (2). È dunque comparsa all'orizzonte bibliografico, per la gioia e il tormento dei bibliofili, una sconosciuta edizione dell'*Orlando Innamorato,* un'edizione sincrona, un'edizione veneziana del 1491, un'edizione della quale fortunatamente un esemplare, un « unicum », è giunto fino a noi. Dove sia e di chi sia non ci fu rivelato (scire nefas!); però la serietà e la competenza dell'annunciatore ci esonerano da ogni dubbio. È il Ridolfi stesso che l'ha esaminato, ce ne dà una sommaria descrizione, rimandando ad uno scritto futuro un più completo referto bibliografico. Però, a smorzare alquanto la nostra aspettazione, siamo fin d'ora avvisati che si tratta di edizione pressoché tipograficamente uguale alla precedente veneziana del 1487, il cui « unicum » è oggi posseduto dalla Marciana. Dal punto di vista della critica testuale (un problema che è oggi più che mai alla ribalta) non dobbiamo dunque attenderci un gran che. Resta la conferma dello straordinario favore e dell'enorme diffusione che ebbe fin da principio il poema: tre edizioni (finora accertate) in otto anni. Sennonché i facsimili con cui il Ridolfi accompagna e suffraga il suo scritto ci dànno proprio la chiave per risolvere il piccolo problema di

---

(1) G. Reichenbach, *Matteo Maria Boiardo* (Bologna, Zanichelli, 1929), p. 172.
(2) Roberto Ridolfi, *Giunte e Correzioni al « Gesamtkatalog der Wiegendrucke »* (« La Bibliofilia », anno LIX, 1957, disp. II e III).

cui si diceva all'inizio. Nel secondo di questi facsimili (p. 96) è riprodotta la carta ultima del poema in questa sconosciuta edizione del 1491 (in tutto uguale, si ricordi, alla precedente del 1487); e la quart'ultima strofa suona così (mia la interpunzione):

. . . . . .
Mentre ch'io canto non posi la mente, (1)
Ché gionto sono al fin e non vi miro;
A questo libro è già la lena tolta,
Il terzo ascoltareti un'altra volta.

Chiaro dunque che, licenziando nel 1487 e poi nel 1491 il suo poema, il Boiardo lo aveva concepito in due libri, e prometteva il terzo per un tempo futuro. Lo cominciò effettivamente a comporre, questo terzo libro, verso il 1484, e lo condusse stancamente e dolorosamente avanti fino alla morte: nove canti in dieci anni! Ma ecco che un altro dei facsimili prodotti dal Ridolfi (p. 99) ci mostra il libro II inopinatamente attraversato, fra la fine del canto XXI e il principio del XXII, da questa didascalia: « Libro Tercio de Orlando Inamorato ove sono descritte le maravigliose aventure et le grandissime bataglie e mirabil morte del paladino Rugiero e come la nobeltade e la cortesia ritornarno in Italia dopo la edificatione de Moncelise ». L'editore o l'autore (ai quali evidentemente risale la responsabilità della didascalia) non si sono accorti della patente contraddizione fra essa e la strofe quart'ultima del poema, riportata più su; e le han lasciate correre entrambi. Ora tutto questo si riferisce alle edizioni del 1487 e del 1491, delle quali possiamo giudicare a ragion veduta; ma e nella prima, la « editio princeps » del 1483, della quale nulla sappiamo perché essa è interamente perduta, come stavano le cose? Evidentemente nella stessa maniera, se no lo stupore e la perplessità del commissario di guerra, che si aspettava di ricevere i due libri di un poema, e invece se lo trovava diviso in tre, non avrebbero avuto ragion d'essere. Sicché, radunando le fila sparse del discorso e avviandolo alla conclusione (nella quale risiede insomma la parte sostanziale della presente nota) possiamo riepilogare i fatti press'a poco così: nell'estate o autunno del 1482, in piena guerra guerreggiata, il poema era finito (2); la notizia correva nei circoli di corte, e si diceva ch'esso narrava in due libri il fatto straordinario dell'innamoramento d'Orlando; e in due libri di complessivi 60 canti lo metteva alle stampe al principio del 1483 un editore, probabilmente reggiano (forse quello stesso Pietro Giovanni da S. Lorenzo che ne manderà poi la primizia ad Ercole, cui il poema era dedicato). Ma ecco che, stampa durante, si affaccia la convenienza (sia poi il pensiero venuto all'autore o, come pare più verosimile, all'editore, mosso probabilmente da sue particolari ragioni commerciali o li-

(1) « Non posi » dice il testo, e così va inteso e stampato (soggetto sottinteso: io) e non « non posa », come si sono arbitrati di correggere, fraintendendo, i moderni editori. La lezione autentica rivela singolare congruenza con la poetica boiardesca.

(2) REICHENBACH, *op. cit.*, p. 145.

brarie) di dividere il poema non più in due, ma in tre libri (1); e si pensa di eseguire la frattura dopo il XXI canto del libro II, e si prepara frettolosamente la didascalia da inserire; senza por mente al fatto ch'essa era in patente contraddizione con quanto l'autore stesso proclamava più innanzi (quart'ultima strofa del poema).

Così deve intendersi risolto il quesito. Ma resta ancora un subquesito. La didascalia è opera dell'autore o è un'alzata d'ingegno dell'editore? Di primo acchito si propenderebbe ad accettare questa ultima ipotesi, non essendo pensabile che l'autore, proprio lui, volesse essere in contraddizione con sè stesso. Ma l'argomento, che sembra così solido, è invece fragilissimo. Prima di tutto il Boiardo, vuoi per la discontinuità della composizione, vuoi per le onerose faccende politiche e amministrative, vuoi per la salute, al « labor limae » poté dare sempre pochissimo tempo e cura (2); in secondo luogo, guidato e anzi travolto dalla prestigiosa fantasia, affascinato dalla gioia di raccontare, egli poteva incorrere talvolta in qualche infrazione all'obbligo di una perfetta congruenza e reminiscenza di tutte le fila del meraviglioso racconto; ed egli lo sapeva, e ci scherzava su con sorridente bonomia:

. . . . . .
Se vi racorda, e' fu quando il torniero
Se fece, sotto al monte di Carena.
Scordato a voi debbe esser de legiero,
Ché io, che lo scrissi, lo ramento apena.

(III, II, 48)

Senza contare poi il fatto che annunciare lo svolgimento del poema nella parte non ancora compiuta. e che incompiuta sempre rimase (la morte di Ruggero), lo poteva solo l'autore, non l'editore che in questo era incompetente. Così contemperando le colpe fra l'uno e l'altro, noi saremmo inclini a ritenere che l'improvvisa e inopinata divisione in tre libri dei due originali del poema (più tardi tornati nuovamente e giustamente due) debba ascriversi all'editore, forse preoccupato da sue particolari necessità mercantili o librarie; mentre faremmo risalire all'autore la responsabilità di quella didascalia, così sconcertante ed incongrua.

GIULIO REICHENBACH.

---

(1) Vedi quanto osserva lo Zottoli nella nota alla strofa I, c. XXII, l. II della sua edizione dell'O. I. (Milano, Mondadori, 1937).

(2) REICHENBACH, *op. cit.*, p. 173, nota 3.

CRONACA

* Il Centro di studi muratoriani considerando la necessità di provvedere a un complemento dei 14 volumi dell'epistolario con un volume di supplemento e nel frattempo con un regesto e una bibliografia delle lettere del Muratori, rivolge un appello agli studiosi affinché vogliano segnalare: *a*) le lettere muratoriane edite prima del 1922 e non comprese nell'epistolario Campori e le lettere edite dopo il 1922 con le relative indicazioni bibliografiche; *b*) le lettere muratoriane non comprese nell'epistolario Campori e presumibilmente inedite; *c*) le inesattezze che essi eventualmente abbiano rilevato nell'epistolario Campori e quanto altro essi ritengono utile segnalare per il raggiungimento dello scopo che il Centro si è proposto. Delle lettere segnalate si prega di comunicare, quando sia possibile, il nome del destinatario, la data e le otto o dieci parole d'inizio.

La Direzione del Centro (Aedes Muratoriana, via Pomposa 1, Modena) ringrazia fin d'ora tutti gli studiosi che risponderanno al suo appello.

* Nei giorni 7-9 aprile si è svolto l'annunciato convegno di studi di filologia italiana indetto per celebrare degnamente il centenario della Commissione per i testi di lingua, nel quadro delle celebrazioni bolognesi per il centenario dell'unità d'Italia. Promotore e organizzatore il prof. Raffaele Spongano, a cui si deve il vigoroso impulso alla ripresa delle pubblicazioni dell'insigne collana, e che aveva invitato gli studiosi a riferire sulla lezione ricavata dalla propria esperienza filologica. Ne sono venute importanti relazioni e comunicazioni che han dato luogo a vivaci discussioni. In questa occasione è stato presentato come volume 122 della collezione il *Furioso* secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521: lavoro, come è noto, iniziato da Santorre Debenedetti, e ora compiuto da Cesare Segre. Il volume, di cui si discorrerà nel *Giornale*, si presenta anche tipograficamente felice sotto ogni rispetto: elegante, maneggevole nonostante la mole e di agevole consultazione.

* Per onorare l'insigne petrarcologo E. H. Wilkins, che compirà 80 anni in questo settembre, un comitato di studiosi e amici composto da G. Billanovich, U. Bosco, G. Contini, A. Prosdocimi, B. L. Ullman, R. Weiss ha promosso una ristampa aggiornata e rinnovata dall'autore del classico manuale petrarchesco *Petrarch's Correspondence*. Le adesioni di studiosi o di Istituti vanno inviate entro il 31 maggio prossimo con la somma di Lire 1700, prezzo della prenotazione al-

l'Editrice Antenore, via Baldissera 7, Padova, Italia. Il volume sarà presentato al Wilkins ad Arquà, che gli offrirà la cittadinanza onoraria, il 19 del prossimo giugno. Si terrà in quest'occasione un convegno di studi.

* Dal 10 settebre al 1° ottobre 1960, promosso dal comune di Venezia e dal Centro di cultura e civiltà della Fondazione G. Cini, si terrà un nuovo corso di alta cultura a carattere internazionale. Tema ne sarà: « Il movimento umanistico a Venezia in confronto e in relazione con quello d'altri luoghi d'Italia e d'altri paesi europei e con particolare riguardo ai rapporti fra cultura, lettere ed arti ». Le lezioni e le esercitazioni si svolgeranno nella sede della Fondazione G. Cini. Hanno assicurato la loro collaborazione alcuni fra i più insigni studiosi di storia dell'arte, della letteratura e del pensiero italiani e stranieri. Le iscrizioni gratuite si chiudono al 1° settembre. Sono previste 10 borse di studio che saranno assegnate per concorso a titoli fra chi farà domanda entro il 15 agosto. Per informazioni rivolgersi alla Segreteria del Corso internazionale d'alta cultura « Umanesimo europeo e umanesimo veneziano » presso la Fondazione G. Cini, Isola di S. Giorgio Maggiore, Venezia.

* Il giorno 10 aprile u. s. è stato consegnato a Giuseppe Vidossi il volume, di cui a suo tempo è stato dato l'annuncio, nella sede della Casa Loescher-Chiantore concessa con squisito senso d'ospitalità dall'amico Pavia. Molti colleghi e discepoli e amici anche di altre città si sono riuniti intorno al festeggiato: molti hanno inviato lettere e telegrammi di adesione e di augurio. Dei sentimenti di tutti si è fatto interprete Benvenuto Terracini in un discorso in cui affettuosamente e concisamente ha tracciato il profilo dell'uomo e dello studioso: gli ha risposto il collega Vidossi con parole commosse e al solito bonarie, ringraziando gli intervenuti e i numerosi aderenti dell'Italia e dell'estero. Del volume, presentato da Paolo Toschi nella prefazione che illustra l'importanza dell'opera del Vidossi folklorista, si darà notizia analitica in uno dei prossimi fascicoli del *Giornale*.

L'amico Vidossi ci prega di inserire qui questa sua breve nota:

Ringrazio di cuore tutti coloro che nella ricorrenza del mio 80° *compleanno (ma gli ottanta son già divenuti ottantadue) vollero offrirmi un volume di* Saggi e scritti minori di folklore, *da me pubblicati dal* 1900 *in poi. In particolare ringrazio gli amici Paolo Toschi, da cui partì l'idea del volume, Mario Fubini, Piero Pieri, Benvenuto Terracini, che si unirono a lui formando il Comitato promotore, e Felice Arese, che pose ogni cura nella revisione delle bozze, a me vietata dagli occhi sofferenti, e curò con somma diligenza la* Bibliografia *di tutti i miei scritti, premessa a questa raccolta. Gli scritti, scelti dal Toschi, sono rimasti immutati. Rarissime le note aggiunte, anche dove potevano essere utili (p. e. a pag.* 13 *per notare che i versi del n.* XXII *sono del Pastò, e a pag.* 50 *n.* 20, *dove il Paravia*

si riferisce certamente al Berni e non al Telaccini). Anche così spero che il volume affettuosamente offertomi dagli amici riuscirà utile agli studiosi del folklore, e per alcuni scritti anche a quelli della letteratura.

GIUSEPPE VIDOSSI

14-IV-1960

P.S. Segnalo qui per i miei cortesi lettori due articoli miei, che per errore non sono stati inclusi nella Bibliografia: G. VIDOSSI, *La cantata del Rado stizzoso*, in « Primato », a. II, n. 15 (1° agosto 1941), pag. 23-24; G. V., *I canti popolari degli Illirici*, in « Primato », a. II, n. 21 (1° novembre 1941), pp. 8-9).

PIETRO PAOLO TROMPEO

Il 7 giugno 1958 si spegneva a Roma Pietro Paolo Trompeo.

Nato a Roma il 2 dicembre 1886, il Trompeo insegnò per oltre un trentennio lingua e letteratura francese nell'Ateneo romano.

Fu accademico dei Lincei e Custode Generale d'Arcadia.

Durante tutta la sua attività di studioso, coltivò con particolare amore la letteratura italiana. A parte un elegante *Elogio di Daniello Bartoli* e un'edizione, con saggio introduttivo, dei *Viaggi di Russia* dell'Algarotti e diverse brevi note su scrittori italiani dal Tre al Settecento, l'interesse del Trompeo si concentrò sull'Ottocento e sul primo Novecento. Sentì vivamente la problematica religiosa del Manzoni, che è al centro del volume *Rilegature gianseniste*, e le inquietudini spirituali del Tommaseo.

Ma soprattutto amò rievocare gli autori della sua giovinezza, come il Carducci e il D'Annunzio, ai quali dedicò uno dei suoi libri migliori, il Pascoli, il suo maestro Giulio Salvadori, il suo compagno di scuola Sergio Corazzini, e i poeti della sua Roma, dal Belli ai rimatori della cosiddetta *Scuola Romana*, al Pascarella, a Trilussa. La familiarità con gli autori francesi aiutò il Trompeo a lumeggiare aspetti e momenti di scrittori nostri, come nelle pagine felici che illustrano il sapore parnassiano di certe esperienze classicistiche del Carducci (*Carducci e Baudelaire*), o gli sviluppi decadentistici della *barbarie* dannunziana (*D'Annunzio barbaro*), o le suggestioni esercitate sul giovane D'Annunzio dall'impetuosa musa stendhaliana (*Un incontro a Monterosi*).

Singolare personalità di maestro e di critico, del tutto aliena dal formalismo accademico, restò sempre fedele alla propria vocazione più autentica. Il suo magistero, oltre che dalla cattedra universitaria, si esercitò in modo vivo e fecondo nel suo studio di Piazza Paganica, nel cuore della vecchia Roma, dove amò circondarsi di giovani e vivaci ingegni. La sua attitudine critica trovò la propria forma ideale nel saggio, conciso e sempre delineato con felice estro d'artista, che gli consentì di inverare la vasta dottrina nell'affettuoso calore della rievocazione, di evitare, nella spontanea umanità di un incontro fra scrittori diversi, il determinismo storico-culturale che spesso minaccia il comparatista.

La lezione più valida che ci viene dall'opera di Pietro Paolo Trompeo maestro e critico è in questo invito a sollevare il dato erudito nella sfera di un umanesimo veramente umano, fatto di gusto, di sensibilità, di misura.

EMERICO GIACHERY

CASA EDITRICE LOESCHER-CHIANTORE - TORINO

VIA VITTORIO AMEDEO, 18

LUDOVICO ACTIS-PERINETTI

GLI ILLUMINISTI ITALIANI

Una antologia dagli scritti di

FILANGIERI PAGANO BECCARIA GENOVESI GALANTI
DELFICO GIOIA

Nel quadro di un rinnovato interesse per il movimento illuministico, questa silloge si propone di mostrare la sostanziale complementarietà dei vari temi affrontati dai più vivi fra gli scrittori italiani settecenteschi inseribili nel moto dell'illuminismo europeo.

Estratti dalle opere del Filangieri, del Pagano, del Beccaria, di Pietro Verri, del Genovesi, del Delfico e di altri sono pertanto presentati allo scopo di illustrare gli atteggiamenti dell'illuminismo italiano di fronte ai problemi del diritto, della politica, dell'economia, della morale e della storia, ricercandone l'unitarietà non tanto nelle singole conclusioni quanto piuttosto nella comune ispirazione razionalistica e nella puntuale e precisa riaffermazione della responsabilità sociale e politica dell'intellettuale.

Classici della filosofia - Collana di testi
con introduzione e note diretta da
FRANCO LOMBARDI - Un vol. pp. XXVI-160

NOTE SULLA POESIA DI GUITTONE

I - Le Rime d'Amore

Le fonti provenzali.

Nella critica guittoniana un giudizio spesso ripetuto e comunemente accettato è quello che fa di Guittone un imitatore dei provenzali. A tale definizione si è a lungo limitata la critica (1), nella seconda metà del secolo scorso e nei primi decenni del 900 (2), derivandone, più o meno esplicitamente, una valutazione negativa, che, se risentiva a volte di un fastidio romantico per la poetica occitanica, traeva soprattutto origine da ricerche delle fonti accurate e minuziose, ma che non erano sufficientemente attente a cogliere la personalità dell'autore.

Se queste ricerche infatti sono di vivo interesse per la nostra poesia delle origini, strettamente legata ai modelli provenzali, e, lumeggiandone accuratamente la fitta trama di rapporti, sono alla base di ogni sua possibile

(1) Guittone ha avuto un singolare destino critico ed è stato spesso frainteso e disconosciuto: la storia della critica guittoniana, se agli inizi è effettivamente interessante perché mostra, per quasi due secoli, il prolungarsi di una polemica letteraria intorno all'Aretino che è il segno più chiaro del suo valore e della forza espansiva della sua personalità, oltre che dell'importanza del suo tentativo di innovatore, si riduce poi, in gran parte, a una curiosa alternanza di lodi entusiastiche e di condanne recise, tutte ugualmente basate su valutazioni superficiali, che ripetono formule e luoghi comuni, quando non sono ispirate da componimenti apocrifi.

(2) Cfr. ad esempio: A. Gaspary, *La scuola poetica siciliana del secolo XIII*, Livorno, 1882, pag. 162; V. Cian, *I contatti letterari italo-provenzali e la prima rivoluzione della letteratura italiana*, in *Scritti minori*, I, Torino, 1936, pag. 43-72; A. Pellizzari, *La vita e le opere di Guittone d'Arezzo*, Pisa, 1906, pag. 145 sgg.

comprensione, si deve però rilevare il diverso atteggiamento della critica della scuola storica dinanzi al problema delle fonti e della critica più recente, la quale coglie i riferimenti non nella loro materialità ma nel loro ripensamento e nella loro rielaborazione, per cui espressioni verbalmente identiche vengono a vibrare di sentimento nuovo, secondo il mondo poetico in cui sono calate. Così, ricerche delle fonti guittoniane quali quelle del Pellizzari venivano a limitare in modo eccessivo e addirittura a negare ogni originalità nell'Aretino e l'esigenza di un maggior equilibrio e di una più attenta valutazione dell'elaborazione del poeta fu infatti sottolineata dal Torraca (1), nella sua pregevolissima recensione, e successivamente è stata ripresa dal Del Monte (2).

È indubitato che Guittone molto imparò dai trovatori, che ne conobbe profondamente l'opera e la lingua. Basta sfogliare le Rime, per avvertire come nell'Aretino riecheggino largamente alcuni dei concetti più comuni della lirica occitanica (3). È a volte un'adesione un po' fredda, una ripetizione di espressioni che sono diventate « loci communes » della poesia d'amore: ma il giudizio che, sulla base di questi confronti, fa di lui soltanto un imitatore dei provenzali pecca di superficialità e di rigidezza e non permette di rilevare alcune particola-

(1) Francesco Torraca, *Fra Guittone*, in *Studi di storia letteraria*, Firenze, 1923, pp. 108-152. È al Torraca come anche al De Lollis (*Arnaldo e Guittone*, in « Idealistiche Neuphilologie », 1922, pag. 159 sgg.) che va il merito di aver posto finalmente basi per una interpretazione positiva dell'Aretino, che lasciasse da parte i pregiudizi critici e i luoghi comuni accumulatisi nel tempo o riecheggianti la perentoria condanna di Dante, orientandosi verso una considerazione più ampia e comprensiva del suo mondo poetico, che mette in luce il suo valore culturale e il posto che gli spetta nella tradizione letteraria italiana e anche la vena, sia pur tenue, della sua poesia.

(2) A. Del Monte, *Guittone dell'aridità*, in « Cultura neo latina », X, 1950, pag. 209 sgg.; XI, 1951, pag. 68 sgg., e poi nel volume *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, Giannini, 1953, pp. 113 sgg.

(3) Le immagini e le formule, in cui si è cristallizzata la concezione del sentimento amoroso elaborata dai poeti occitanici, sono troppo note perché ci si soffermi in riscontri particolari.

rità della sua personalità che prendono rilievo quando non ci si limiti più, come accennavo prima, a una serie di riscontri, ma si studi come essi siano accolti nel mondo poetico dell'Aretino e come si affinino e si modulino nella sua elaborazione stilistica. Una volta ammesso (e provato) lo stretto rapporto tra la letteratura occitanica e i nostri primi poeti, non giova tanto soffermarsi a rilevare ciò che rimane immutato o che ritorna con assidua vicenda, quanto piuttosto mettere in luce ciò che di volta in volta è nuovo, il mutamento che il poeta introduce nel motivo letterario assunto dalla tradizione.

Possiamo esaminare alcuni passi, prendendo come base lo studio del Pellizzari, non per voler insistere nella critica a quest'opera, di cui già il Torraca e il Del Monte hanno fatto rilevare esaurientemente le manchevolezze, ma per comodità di studio, rimanendo essa la più ampia ricerca delle fonti guittoniane (1).

Per i versi 15-21 della canzone IV :

> A la stagion ch'eo foi
> talentoso de voi, — lo tempo mio
> sì picciol era, — no m'è viso fiore,
> amore, — che de voi pria
> nulla cosa vedesse
> ni poi, che meve stesse — in tal desio
> de servire e d'amare... (2).

Pellizzari cita come fonte B. de Ventadorn :

> Pos fom amdui enfan
> l'ai amada e la blan. (3).

Ma, se il motivo è lo stesso, l'immagine di Bernardo racchiude nel breve giro di due versi la suggestiva coscienza del trascorrere del tempo e la atmosfera assorta,

---

(1) Cfr. TORRACA, *op. cit.*, pp. 116 sgg. Le sue notazioni sono riprese e ampliate dal Del Monte (*op. cit.*, pp. 209 sgg.).

(2) Le poesie di Guittone sono citate secondo l'edizione di F. EGIDI, *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, Bari, Laterza, 1940, tenendo presenti le correzioni suggerite da G. Contini in « Giornale storico » vol. CXVII, 1941, pp. 55-82.

(3) K. APPEL, *Bernard von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und glossar*, Halle, 1915.

rapita e obliosa propria della sua poesia. Guittone scioglie l'immagine in un più ampio giro musicale : mentre in Bernardo il ricordo del lungo tempo del suo amore risuona come in un discorso che il poeta fa a se stesso, Guittone si rivolge alla donna e da questa intonazione colloquiale i versi derivano una particolare tonalità affettiva : è come un mormorare sommesso, ritmato dalle pause e dal gioco delle rime interne. Notiamo la delicatezza delle parole : « Lo tempo mio / sì picciol era... » la felicità di collocazione e di suono del vocativo « amore », posto tra due pause e sottolineato dalla rima vicinissima, che suona come un sospiro smorzato, e infine l'affermazione : « che de voi pria / nulla cosa vedesse » : qui non è più predominante il senso quasi estatico della continuità dell'amore (sottolineato mirabilmente dai due verbi, uno al passato e l'altro al presente), ma il dolce discorso alla donna si anima e si rafforza nell'impeto con cui il poeta afferma di non aver notato « nulla cosa » mai all'infuori della donna amata. Vorrei ancora notare in questi versi una scioltezza e una facilità melodica che, allorché è raggiunta, costituisce la nota più fresca della poesia guittoniana, e si affianca al consueto modo di stile più teso, risentito, tutto volto a una drammatica espressività.

Il ricordo della lunga durata dell'amore ritorna ancora nella canzone VII, nei versi 53-57 :

> E con pietoso pianto
> e con umil merzede
> ti so' stato a lo piede
> ben fa quint'anno a pieta cherere,
> adimostrando sempre el dolor meo,

per cui è rammentato il passo di Gaucelm Faidit :

> En breu aura environ de VII ans
> qem fetz amar tant fort senes mesura
> lieis ou perdiei mon ioi e ma ventura.

Ma le differenze mi sembrano sensibili. In Guittone l'affermazione prosastica e senza rilievo di Faidit prende forza visiva e si anima drammaticamente nella figura-

zione dell'innamorato che, come umile vassallo, sta ai piedi di Amore. Osserviamo ancora la diversa intensità di espressione : mentre il Faidit rileva subito i sette anni del suo servizio d'amore, Guittone invece sottolinea prima la dolorosità della sua situazione con una duplice iterazione « e con pietoso pianto / e con umil merzede » che contribuisce a dare maggior forza visiva all'immagine, accentuata ancora dal verso successivo : « adimostrando sempre el dolor meo ». La forte presa sul reale di Guittone riesce qui a trasformare in immagine quel che era soltanto uno scialbo lamento.

Questa tendenza a raggiungere un'espressione più pregnante dà anche particolare rilievo ai versi 25-27 della canzone XXII :

> D'esto amore meo
> m'aven com'a quei, lasso,
> che 'n vivo sasso — sua sementa face,

che il Pellizzari ritiene ispirati dai versi di Bernardo :

> tot'ai meza ma cura
> en cor de peira dura.

Anche tralasciando di osservare che il motivo della semina sul sasso è piuttosto comune e potrebbe essere dettato da riecheggiamenti evangelici, esaminiamo più attentamente questi versi. Il Ventadorn si limita a dire, con un'espressione stilizzata, che la donna ha un cuore di dura pietra : in Guittone troviamo invece una similitudine che introduce l'immagine del misero seminatore che sparge il suo seme in terreno infecondo, rappresentazione non nuova, abbiamo notato, ma vigorosamente espressa. Sentiamo la faticosità del secondo emistichio dell'endecasillabo, lento, dagli accenti ben segnati, dove le parole si isolano l'una dall'altra, in contrasto con il primo emistichio dall'andamento più veloce dovuto alla rima interna che porta la voce a soffermarsi sull'ultima parola « sasso », dandole più vivo rilievo.

C'è qui la tipica propensione guittoniana verso la concretezza rappresentativa, che gli deriva dal suo vivo

« gusto del reale »: chiariamo subito però che l'espressione « realismo » deve essere intesa non nell'accezione moderna del termine, come « adesione disinteressata alle forme in cui la vita ci si presenta », ma come « tendenza a rendere le idee con immagini corporee » (1). Ciò gli permette di raggiungere a volte una notevole potenza espressiva, anche se venata da una certa rozzezza; vengono alla memoria alcuni versi:

ché, se 'l mal me no sfoglia,
non mi rende 'l ben foglia
(canz. II, vv. 45-46)

perch'averea locato
lo core in te giocando; e or lo sloco.
(canz. VII, vv. 95-96).

Per questo a volte gli schemi tradizionali vengono ad acquistare nella sua poesia diverso sapore e risonanza, in quanto la raffigurazione stilizzata ed estatica dei provenzali diventa in lui più corporea, rude, acquistando una più intensa forza drammatica.

Così, ad esempio, se è anche possibile che Guittone abbia avuto presente, componendo il sonetto 117, i versi di Bernardo di Ventadorn:

Cant eu la vei, be m'es parven
als oihs, al vis, a la color,
car aissi tremble de paor
com fa la folha contra 'l ven,

citati dal Pellizzari, tuttavia egli ne coglie soltanto il motivo e ottiene un effetto tutto diverso da quello bernardiano. Non mi soffermo ancora a rilevare il tono caratteristico della poesia del Ventadorn (2): possiamo notare invece come Guittone insista sulla determinazione degli effetti fisici della sua passione, in versi martellati e scanditi:

---

(1) C. Segre, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, « Mem. Acc. naz. dei Lincei », 1952, serie XIII, vol. IV.

(2) Cfr. A. Viscardi, *Storia della letteratura d'oc e d'oil*, Milano, Nuova Accademia, 1955, pag. 152.

Eo sono sordo e muto ed orbo fatto
per uno acerbo amore che m'ha priso...
... e non batto
lingua né polso...
e orbo quando la veggio son trasatto...,

dove raggiunge una singolare espressività con l'adozione di parole usuali, concrete, ma che assumono un notevole rilievo nel ritmo della sua poesia (1). Si osservi la forza del polisindeto iniziale, energicamente rilevato dagli accenti, che rallentano tutto il verso, dandogli un'impressione di straordinaria durata:

Eo sòno sòrdo e mùto e òrbo fàtto

il valore dell'*enjambement*, la capacità espressiva del sicilianismo « trasatto » sottolineato dalla rima.

Le parole in rima hanno spesso un posto di rilievo nella poesia guittoniana: il gusto della rima rara (sicuramente derivatogli dalla sua familiarità con i provenzali), se talvolta degenera in astrusi giochi di significato incomprensibile, suggerisce spesso al poeta l'uso di termini di particolare intensità.
Canz. XII, vv. 19-21:

Tant'aggio en amar la voglia penta,
e tanto sua piagenza in cor m'è penta,
che mai de servir lei non credo penta...

son. 78, vv. 1 sgg.:

De coralmente amar mai non dimagra
la voglia mia, né di servir s'arretra
lei, ver cui de bellezza ogn'altr'è magra,
per che ciascun ver me sementa in petra...

---

(1) Anche nel sonetto 37 dove forse riprende un'immagine di Bernardo:

Lo cor de dezirer no .m fon

è rilevabile il gusto per la parola comune e concreta, che suggerisca una percezione sensibile:

che ciò, pensando, sia, tutto mi *squaglio*
del gran dolzor...

Le citazioni di provenienza in questi casi non possono essere accettate se non come generici richiami a un motivo tradizionale: l'interesse si accentra sulla parola-rima, che trae spicco dalle difficoltà superate e tende a farsi sentire come una singolare conquista; se mai si può avvertire un'eco dei poeti del *trobar clus* per la medesima intenzione di stile.

Un diverso atteggiamento spirituale invece condiziona nella canzone IX la rielaborazione del motivo provenzale, la cui fonte diretta è indicata in « Trop ai estat » di Perdigon. Il severo impegno morale, con cui Guittone considera tutte le cose (già avvertibile nelle Rime amorose, ispirerà, dopo la conversione, la vasta produzione morale) modifica e arricchisce psicologicamente il consueto lamento per la lontananza della donna amata: il poeta infatti, che sa di aver commesso un fallo verso di lei (1), sebbene soffra e non abbia conforto alcuno, afferma di non voler ritornare finché non *abbia espiato* (2).

Nel sonetto 72 si ripete la stessa « situazione » (il poeta si trova in terra « strana ») : ma il confronto con i versi citati dal Pellizzari (attribuiti dubitativamente a

---

(1) Non mi sembra accettabile la spiegazione che l'Egidi dà di questa canzone (*Guittone, i Frati Gaudenti e i Fedeli d'Amore*, in « Nuova Rivista Storica », XXI, 1937, pp. 158-195), riprendendo la tesi del Valli circa la supposta setta dei Fedeli d'Amore. Una tale interpretazione ridurrebbe quasi tutta la lirica del 200 a pura crittografia, svuotandola di conseguenza di ogni valore artistico. Nel caso di Guittone l'Egidi interpreta molte rime come aventi un senso arcano; e in questo modo, mi sembra, falsa in molte particolarità la personalità morale e poetica dell'Aretino: la sua conversione diventa il distacco da una setta per passare ad un'altra e alcuni sonetti quali quelli sull'incapacità di amare, (di cui tratteremo più a lungo), che prospettano un problema nuovo e un interessante approfondimento psicologico, vengono ad assumere soltanto un freddo contenuto allegorico.

(2) Dalla diversa impostazione sentimentale vengono ad assumere una differente tonalità anche singole espressioni, che potrebbero apparire verbalmente simili: ad esempio il Pellizzari confronta con « Ai las! quals peccatz me rete » i versi 25-26:

> ... Ahi, che peccato — è, per fé mia,
> venir om che vil sia — in alto stato!

che hanno una coloritura sentenziosa che ben si lega alla canzone.

Giacomo da Lentino (1)) mette qui in rilievo una differenza di ritmo, di ampiezza di giro di frase che ci colpisce. Dall'andamento semplice, spezzato, a perioduzzi giustapposti, della canzone anonima, si passa al ritmo di più ampio respiro di un periodo ben costruito, che si estende da una quartina all'altra. Notiamo l'antitesi iniziale, procedimento di stile caro a Guittone, che condensa quasi in un sol verso lo spunto poetico di tutto il sonetto (ancora un'antitesi al verso 3, di ispirazione tradizionale. Cfr. Ovidio, *Remedia*: « Una manus vobis vulnus opemque feret ») ; il ritmo lento e ampio, scandito dagli accenti uguali di 4a, 6a, 10a, che si snoda per cinque versi, per concludersi con un verso più martellato : « me par visibil ch'eo con ella sia », dove la voce si sofferma su quel « visibil », che suggerisce un'immagine concreta e che è poi ripetuto al verso 11 : « che visibil mi par e incarnat'ella » : la figura della donna si staglia qui con un'autentica presenza.

Ora tutti questi confronti sono stati fatti per cercare di mettere in rilievo alcune caratteristiche delle Rime amorose guittoniane, per scoprire di questa poesia, che è stata quasi sempre classificata « di imitazione provenzale » e messa da parte (2), la varietà delle forme e delle intonazioni. Naturalmente è soltanto una visione fram-

---

(1) Certo, madonna mia, non so' alungiato
ma ciascun dia
mi par ch'i sia di voi più desioso
poi che 'l corpo dimori in altro lato
lo cor con voi sogiorna tutavia.
Io ne so' allegro e vivone gioioso
de l'amoroso rimembrar ch'io faccio.

(2) Una attenta lettura della poesia d'amore guittoniana si ha nello studio del De Robertis (*Le rime di Guittone*, in *Studi*, Firenze, Le Monnier, 1944), che anzi svaluta al confronto le poesie ascetiche e morali; nonostante alcune limitazioni, quali la sua brevità (fu scritto come articolo per il « Corriere della Sera ») e il fatto che l'autore tutto volto a rilevare soprattutto tonalità pre-petrarchesche in Guittone, cita spesso sonetti di incerta attribuzione, tale lavoro ha notevole importanza e soprattutto è stato un avviamento verso una rilettura di Guittone senza pregiudizi.

mentaria e impressionistica, ma che serve da avvicinamento e può lumeggiare il rapporto complesso tra Guittone e i provenzali.

Il giudizio che fa di Guittone uno dei più stretti imitatori dei provenzali, se non può essere accolto senza limitazioni, ha però la sua ragion d'essere e la sua verità. Osservando infatti l'Aretino in rapporto con i siciliani, in cui l'accettazione della poetica provenzale è innegabile, ma che accolgono soltanto, tranne rarissime eccezioni, la materia d'amore (la più nobile, l'unica appropriata alla canzone secondo i trattatisti: « Chanso es dictatz que d'amors principalmen o de lauzor / tracta... ») si ha l'impressione di un ritorno alla tradizione provenzale nella sua interezza, che comprendeva anche la poesia dei sirventesi e non escludeva impegni moralistici. Egli, al di là dei poeti della prima scuola, si rifà direttamente ai lirici occitanici e dal tesoro provenzale, che resterà la fonte prima di tutta la poesia del 200-300, attinge largamente non solo motivi, ma anche, in misura maggiore dei siciliani, accorgimenti tecnici e lessico (1).

Ma dopo questa ammissione, a una lettura superficiale della poesia guittoniana, può sembrare che egli non sia altro che un imitatore, e, poiché presenta a volte un'intonazione diversa e non raggiunge la rarefatta arte trobadorica, pedante e grossolano. Molti critici infatti hanno sentito che c'è qualcosa di mutato; ma il singolare destino critico di Guittone ha fatto sì che, troppo semplicemente, di questa differenza si tenesse conto soltanto per tale giudizio negativo.

Attraverso i minuti confronti fatti precedentemente, abbiamo visto come la rielaborazione del poeta sia evidente (apportando differenze di tono e di stile) proprio là dove la fonte potrebbe parere precisa, ora vorrei soffermarmi su differenze più generali e che investono più profondamente la personalità di Guittone, il suo modo

(1) Si veda però a questo proposito lo studio di G. Baer, *Zur sprachlichen Einwirkung der altprovenzalischen Trobadourdictung auf die Kunstsprache der frühen italienischen Lyriker*, Zurich, 1939.

di sentire; vedere il valore che, in lui e nèll'ambito della sua cultura, assume questa che potremmo chiamare imitazione (ma non ripetizione) dei provenzali.

Per questo si deve tenere presente anche la differenza di ambiente: la poesia trobadorica, sorta nel mondo aristocratico delle corti, diffondendosi in Italia penetrò in una società borghese che aveva allora avuto il sopravvento sull'ordinamento feudale. La società comunale accoglie l'ideale di vita ed arte occitanico, ma necessariamente lo adatta a sé, alle proprie condizioni, vi imprime il proprio spirito. Ciò non è avvertibile nella scuola siciliana che si sviluppa sotto il segno della Curia imperiale e nella limitatezza del proprio orizzonte poetico si mantiene legata al mondo cavalleresco, ma si fa più palese nella scuola toscana (1). Ed è naturale che l'influsso dei nuovi pensieri e dei nuovi problemi si ripercuota in Guittone, cui non basta più il poetare d'amore secondo i soliti schemi e che cerca un allargamento di un mondo poetico che sentiva troppo angusto, provandosi, con inesausta fede di sperimentatore, in rima e anche in prosa (2).

(1) I poeti toscani avanti lo stilnovo sono spesso indicati con il nome di « scuola di transizione ». Alcuni critici (Salinari, Bonifazi) rifiutano tale denominazione, intendendola come già implicitamente negativa: essa può forse essere accettata se, per epoca di transizione, s'intenda un momento di crisi, in cui s'impone la necessità di un rinnovamento, ricco quindi di fermenti, di vitalità anche se non compiutamente organizzato e non privo di contraddizioni. Tuttavia questa successione: scuola siciliana — toscana di transizione — stilnovo, risente dell'amore per le sintesi della vecchia critica, che tendeva fondamentalmente a schematizzare e ridurre in formule, semplificando violentemente e irrigidendo la varia e ricca umanità degli autori.

(2) Una dimostrazione dell'adesione di Guittone alla vita spirituale del suo tempo ci è data dal pianto in onore di Giacomo da Leona (XLVI) in cui discute il problema del vero pregio e anticipa il concetto di nobiltà « antifedericiano e borghese » degli stilnovisti, riprendendo un'affermazione che è sì un luogo comune letterario, ma che ridiveniva particolarmente attuale ora che il mondo comunale borghese cercava di rielaborare, secondo le sue esigenze, gli ideali cavallereschi. Cfr. M. Corti, *Le fonti del Fiore di Virtù e la teoria della nobiltà nel 200*, in « Giornale storico », CXXXVI, 1959, pp. 74-79.

La poesia trobadorica inoltre presupponeva un'assemblea cortese, un ristretto cerchio di ascoltatori eletti, di cui il poeta interpretava l'ideale raffinatissimo d'amore e di vita e dai quali sapeva di essere inteso (non bisogna infatti dimenticare che nei trovatori si afferma « il senso di un linguaggio particolare distinto dall'uso comune » (1) e anche ciò richiede un legame tra il poeta e i suoi ascoltatori); e i siciliani mantengono questa nozione dell'assemblea cortese, espungendo anzi dalla lirica ogni eco della loro attività pratica.

In Guittone, che vive nella Toscana comunale, non viene meno il senso del carattere privilegiato della poesia d'amore, ma con lui si comincia a sostituire al ristretto pubblico mondano della corte il concetto di una società ideale di spiriti colti. Secondo l'affascinante esperienza del *trobar clus* (e le tendenze aristocratiche e difficili che serpeggiano in tutta la cultura medievale) egli sembra farsi interprete delle esigenze di elevazione e di raffinatezza di parte del mondo comunale, quando dichiara:

> Scuro saccio che par lo
> meo detto; ma che parlo
> a chi s'entend'a me;
> ché lo 'ngegno mio dà me
> che me pur prove 'n onne
> manera, e talent'honne,
>
> (Canz. XI, vv. 61-66),

dove è chiara la rinuncia all'intelligenza di un pubblico di non iniziati. In maniera ancora confusa vi è in lui in germe la tendenza che si afferma con lo stilnovo, che « sostituisce risolutamente all'ideale della poesia di corte quello della poesia di scuola, venendo così a sostituire al privilegio feudale quello della cultura » (2).

---

(1) S. Battaglia, *La poetica dei trovatori*, in « Romana », VI, marzo 1942, pag. 147.

(2) C. De Lollis, *La fede di Dante nell'arte*, in « Nuova Antologia », 1 agosto 1921, pag. 213.

L'ampliamento della casistica amorosa e l'interiorizzazione del tema d'amore.

Nei versi citati della canzone XI, Guittone afferma orgogliosamente di volersi provare in « onne manera »: ed effettivamente nella sua poesia abbiamo una notevole varietà di forme e di modi, dai sonetti tutti basati sulla *replicacio*, in cui trionfa il gusto della parola per la parola, della *equivocatio*, del bisticcio alla « grand rhétoriqueur », alla tenzone con la donna villana, di tono concreto e realistico, che fa pensare a certi toni della poesia giocosa.

Un gruppo di undici sonetti (19-30) sviluppa il tema che potremmo chiamare della lealtà in amore. Sappiamo che le disquisizioni sul comportamento amoroso piacevano molto nel medioevo (pensiamo a certe questioni dibattute nel Trattato di Andrea Cappellano e alle innumerevoli tenzoni provenzali in cui, data una determinata situazione, si discute quale sia l'atteggiamento da preferirsi): qui però si presenta un problema, a mio parere, nuovo nella casistica amorosa — il poeta è amato e *non riesce* ad amare come e quanto vorrebbe — e trattato con un diverso approfondimento.

Guittone sviluppa la situazione — vera o fittizia — con sottile penetrazione psicologica, che investe non soltanto se stesso, ma anche la figura della donna e la stessa eterna, sempre uguale vicenda dell'amore. Essa è vista con un tocco realistico, in cui già sembra di cogliere una sfumatura pessimistica:

> Ciò è l'amor: ch'ogni om, ch'el signoria,
> guaimenta e dice che per lui si more,
> e pur se pena di trovare via
> como de sé islocar possa l'amore,
> (son. 24, vv. 5-8),

rilevato dalla singolare espressività di certe parole concrete: « guaimenta, islocar ».

Ma quello che più interessa mettere in rilievo è l'at-

teggiamento del poeta, la serietà di impegno con cui egli si sforza di entrare nel « dominio » d'amore : nel sonetto 21 una similitudine :

> Ma, como in ferro più che 'n cera tene
> e val entaglia, varrà similmente
> amor...

che non vibra certo di intensa poeticità, proprio per l'essere tolta dal mondo pratico e per l'impressione di lavoro e di tensione che rende, serve a dare il senso della faticosità di questo tentativo.

Il sonetto 25 è però il più indicativo : la prima quartina

> Ben saccio de vertà che 'l meo trovare
> val poco e ha ragion de men valere,
> poi ch'eo non posso in quel loco intrare,
> ch'adorna l'om de gioia e de savere,

sembra una risposta ai versi di Bernardo di Ventadorn, che certo echeggiavano alla mente del poeta :

> Chantars no pot gaire valer
> si d'ins dal cor no mou lo chans;
> ni chans no pot dal cor mover
> si no i es fin'amors coraus...

e una accorata confessione della propria incapacità a raggiungere questa esaltante pienezza amorosa. Questo abbandonato dolore suggerisce a Guittone versi di una compiuta potenza suggestiva, dove l'immagine concreta si trasfigura fantasticamente in una atmosfera sospesa, direi fuori dello spazio e del tempo, che spontaneamente ci fa pensare allo stilnovo :

> E' non departo da la porta stare,
> pregando che, per Deo, mi deggia aprere:
> allora alcuna voce audir me pare,
> dicendome ch'eo sia di bon sofrere,

e la particolare intensità espressiva sottolinea la interessante testimonianza di una condizione sentimentale, per cui il poeta è consapevole della propria impossibi-

lità a raggiungere il « chantars cabaus » del poeta provenzale (1).

Credo che si debba rilevare in questi sonetti anche un altro sentimento di cui Maestro Bandino (richiesto di un consiglio) dà atto a Guittone, con uno di quei *calembours* sui nomi propri, che tanto piacevano al medioevo: « Leal Guittone, nome non verteri... ». In questa vicenda dell'uomo che, resosi conto della sua falsità (« reconoscente foi del mio peccato » ci dice il poeta), decide di non accettare nulla dell'amore della donna, se non l'abbia prima meritato, vediamo il riflesso di un atteggiamento moralistico, o se preferiamo etico, che è proprio di Guittone, cui già precedentemente abbiamo accennato e che gli detta l'« incipit » del primo sonetto della serie: « Sì como ciascun omo, enfingitore... ».

Questo accenno alla finzione d'amore ci riporta ai sonetti che formano l'« Ars amandi » guittoniana. Nel delineare la sua teoria d'amore, l'Aretino si rifà ai due massimi teorizzatori del sentimento erotico: Ovidio e Andrea Cappellano. Da quest'ultimo attinge largamente la propria materia, ne accoglie la definizione dell'amore (2), la distinzione delle donne secondo la categoria sociale (da lui semplificata), la cura di insegnare come rivolgersi ad esse in modo appropriato alla loro condizione, il tono didascalico. Ma se già in Andrea si sente il gioco dialettico e l'amore si muta in avventura mondana e, inteso come arte del sedurre, diventa gioco, abi-

(1) Un sentimento analogo è espresso nella canzone II: non accentuerei però la confessata incapacità a raggiungere le « vaporose vette del fin'amor » (Torraca), fino ad assumerla come chiave interpretativa di tutta la poesia guittoniana, come fa il Del Monte, per cui il poeta si creerebbe il mito « di un proprio destino di aridità sentimentale ».

(2) « L'autore » citato nel sonetto 87, vv. 3-8, è probabilmente Andrea Cappellano: « Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus... », anche se il concetto, non nuovo, è ripetuto a sazietà nella poesia trobadorica e siciliana; riecheggiamenti di Andrea si avvertono anche nei versi seguenti.

lità, libertinaggio (1), questa inclinazione si accentua in Guittone, che da Ovidio trae i suggerimenti più smaliziati (son. 100, v. 9 - *Ars amatoria* I, vv. 274-76; son. 94, vv. 7-8 - *Ars am.* I, vv. 671-72) e sottolinea ripetutamente il fine realistico e schiettamente sensuale (son. 94, vv. 9-11; 99, vv. 12-14 ecc.).

Della poesia d'amore di Guittone, il Torraca affermava che « rispecchia il buon senso della borghesia italiana, il senno pratico che si accorge della vacuità di una poesia senza riscontro nella vita e se ne ride e si volge alla realtà » (2). Ciò si può in parte accettare, ma non credo che sia esatto dire che Guittone « rida » della concezione trobadorica dell'amore, cui egli ritorna spesso, a cui anzi non nasconde a volte (pensiamo ai sonetti esaminati) di aspirare. In realtà mi pare che al « buonsenso borghese » e al « senno pratico » si deve aggiungere, per spiegare la novità di certi atteggiamenti di Guittone, la tendenza alla riflessione morale, connaturata alla sua personalità, che gli permette di penetrare più profondamente i consueti temi amorosi e lo porta a sentire le simulazioni e gli inganni che stanno dietro alla schermaglia amorosa, gli espedienti consapevoli che si celano in certi modi cortesi. Ma neppure in questa constatazione mi sembra ci sia alcuna venatura di riso (anche là dove gli si offre qualche spunto scanzonato, la sua ispirazione fondamentalmente seria gli impedisce di trarne vantaggio: si pensi al tono monotono e didattico degli Insegnamenti d'amore): piuttosto già un accenno a una concezione pessimistica dell'amore, che a ben osservare è sempre presente in Guittone e che la conversione muterà nella riprovazione di amore, ma soprattutto la curiosità, nuova veramente, di osservare se stesso e in genere i sentimenti umani con attenta analisi.

Questa prende forma drammatica nelle due tenzoni: più garbata e sottile la prima che riprende i modi tra-

(1) Andrea Cappellano, *Trattato d'amore*, a cura di S. Battaglia, Roma, Perrella, 1947. Introduzione, pag. XVIII.

(2) Torraca, *op. cit.*, pag. 132.

dizionali del vagheggiamento dell'amata: violenta e realistica la seconda, dove troviamo echi di una maniera facile che tentò a volte Guittone (1) (« Così ti doni Dio mala ventura », « Villana donna non mi ti disdire... ») e in cui l'elemento sensuale è crudamente messo in luce (son. 81, vv. 7-8; 84, vv. 5-8).

Ora anche nei canzonieri provenzali si possono cogliere lampeggiamenti sensuali, che non sono tuttavia in contrasto con una concezione dell'amore che tentava di « elaborer un code de l'amour humain qui fût, non point mystique ni même specifiquement chrétien, mais plus raffiné que la grivoiserie d'Ovide et où le sentiment prît le pas sur la sensualité » (2). L'amore trobadorico, benché legato alla realtà e alla terra, era inteso come forza ideale che nobilita, come « un privilegio di spiriti eletti, che presuppone una inesausta capacità al sogno, all'ardimento, all'interiore sublimazione » (3). Ma dopo la feroce repressione dell'eresia albigese, i poeti sottolineano l'aspetto di fattore di elevazione morale, bandendo ogni elemento sensibile e umano: poiché indegno d'amore è chi invita la donna alla colpa invece di vegliare sul suo onore, essi possono affermare che « d'amor mou castitatz ».

Guittone certo conobbe la poesia di Montanhagol e dei suoi seguaci, che forse, in modo indiretto, influì su di lui, ma non seguì i trovatori del XIII secolo nel loro misticismo amoroso. In lui è presente l'esperienza viva, insistente, tentatrice dell'amore sensibile: ma in modo chiaro egli sente anche (e qui si può forse avvertire l'influsso dei tardi trovatori, oltre che la sua vigile coscienza

(1) Si ricordi anche il sonetto 54, in cui Guittone sviluppa il motivo della maledizione (tanto diffuso e tradizionale) con un piglio vigoroso e un andamento facile e scandito, ottenuto però con attente variazioni del ritmo accentuativo e con l'uso del polisindeto che lega le une alle altre le singole maledizioni e che fa sì che la voce rimanga sospesa fino al termine dell'enumerazione.

(2) GILSON, *La theologie mystique de S. Bernard*, Paris, 1934.

(3) S. BATTAGLIA, *op. cit.*, pag. XVIII.

morale) la colpa dell'appagamento, « il fallimento » che porta con sé. C'è in lui quindi una interiorizzazione del tema d'amore, sentito come problema morale, ignota ai primi trovatori (e ai siciliani) e che non ritroviamo neppure nei tardi provenzali che, se ebbero coscienza della colpa d'amore, si limitarono a bandirla, compiacendosi di un misticismo erotico e facendo l'esaltazione dell'amore senza rimorso (come poi gli stilnovisti) (1).

Il rimorso per il peccato il poeta esprime nella canzone XVI : la struttura strofica sottolinea mirabilmente, con la brevità delle strofe, inizianti tutte con lo stesso appellativo « Gentil mia donna », l'assiduo ritorno del poeta sullo stesso pensiero, penetrato e approfondito in ogni suo aspetto, eppure tristemente eguale : le strofe non rampollano l'una dall'altra, non si legano logicamente in una progressione di pensiero, ma si succedono affiancandosi, scandite dalla ripetizione accorata del vocativo, che segna il ripiegarsi della canzone su se stessa, come riprendendo da capo il proprio discorso e ribadendo la fissità psicologica sulla stessa idea.

Ma anche in altre canzoni serpeggia, sia pure meno chiaramente espresso, questo sentimento. Nella canzone V il poeta celebra la raggiunta pienezza del suo amore, il suo « riccore », ma già nella gioia si insinua la punta amara del dissidio :

> Avegna ch'en albire
> lo mi donasse grande fallimento...

La canzone XV, di argomento politico, si chiude, secondo un uso provenzale, con il ricordo della donna e

---

(1) Tale sensibilità per il problema morale dell'amore, per il dissidio e il contrasto che apporta, si ritroverà, con ben altra intensità e approfondimento, nel Petrarca. Si è spesso insistito nella critica guittoniana sui raffronti con il Petrarca: se si vuole istituire tale rapporto, naturalmente con le limitazioni necessarie, mi sembra che questa vicinanza ideale sia da cercare proprio nella interiorizzazione delle formule provenzali e nella umanità di cui Guittone le riempie. In tal senso è volto lo studio di D. Pierantozzi, *Il Petrarca e Guittone*, in « Studi petrarcheschi », I, 1948, pp. 145-165.

rievoca il commiato da lei, ripetendone le parole in cui vibra la confessione del proprio « follore » :

ch'eo verrò forsennata,
tanto son ben mertata,
s'eo non fior guardat'aggio
desnore, ni dannaggio,
a metter me del tutto in tuo piacere!
(vv. 108-112).

Questo accorato lamento dà alla figura appena abbozzata un proprio rilievo, tra le numerose scene di commiato della poesia provenzale e siciliana (1), conferendole una più intima veridicità.

Della donna nella poesia guittoniana si è spesso ripetuto che è fredda e smaterializzata (2) : ora è vero che Guittone non si sofferma mai a descriverne la bellezza, non ci parla di « bronde treze », della « aulente bocca », non crea per lei appellativi che evochino qualche immagine colorata e luminosa (3). Di lei ci rimane impressa soltanto qualche fuggevole delineatura : « il dire e 'l far di lei, più ch'altro gente », « il chiarito viso », il lampeggiare di un sorriso più sognato che reale :

... la vostra dolce cera,
sempre ch'eo la sguardasse,
enver me s'allegrasse, — e pago fora.
(Canz. III, vv. 36-38).

---

(1) Il motivo provenzale viene rinnovato dai siciliani, che gli imprimono una tonalità popolareggiante: si pensi a Odo delle Colonne, Rinaldo d'Aquino, Giacomino Pugliese. In Guittone rimane qualcosa di questa intonazione, ma, con più attento approfondimento, egli rileva, fuori dei lamenti tradizionali, la coscienza dell'amore colpevole.

(2) K. Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, Bari, 1927, vol. II, pag. 112; A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma, 1943, pag. 76.

(3) R. Baehr, *Studien zur Rhetorik in den Rime Guittones von Arezzo*, in « Zeitschrift für romanische Philologie », 1957, pag. 245, ricorda però come i trattatisti di retorica e precisamente Geoffroi de Vinsauf nella Poetria Nova, cominciassero a ritenere la « descriptio superficialis » sfruttata : « ... cum sit formae descriptio res quasi trita et vetus... » ; è quindi possibile che Guittone, oltre alla sua indole personale, risentisse anche l'influsso di tali insegnamenti.

Ma non mi sembra esatto dire che la figura femminile diventi simbolica: essa anzi acquista una più viva umanità, ricercata più intimamente in certe sfumature psicologiche; e una conferma di questo prevalente interesse del poeta per gli atteggiamenti spirituali, a scapito dei particolari fisici, trovo nell'osservazione del Baehr, che rileva nelle scarse e non rilevanti descrizioni della bellezza femminile una accentuata tendenza alla *descriptio intrinseca*.

È interessante notare come l'uomo incarni spesso i raggiri, gli inganni, l'arte seduttrice: Guittone guarda alle donne con simpatia e anche nelle Rime morali troviamo una lunga canzone volta a consigliarle ed esortarle (XLIX). E proprio in questa canzone, scritta dopo la conversione e che ha carattere di sermone morale, si possono trovare continuamente versi che ci ricordano la poesia d'amore e i temi che ci siamo soffermati a esaminare:

> in deletto d'amor mesto di pianto...
> che qual più dice ch'ama è infingitore...
> . . . . . fabricate
> ho rete mante e lacci a voi lacciando...
> Ohi, quanto forate, donna, men male,
> se l'amadore tuo morte te desse,
> che ben tal te volesse...

il che ribadisce ancora l'unità di ispirazione in Guittone, per cui nella poesia amorosa è già implicita la preoccupazione morale, che la conversione rese poi il motivo centrale della sua attività di scrittore.

Affiora di continuo, nelle rime giovanili, un'altra posizione morale che, dopo la conversione, ispira molte rime e lettere: la convinzione dell'importanza della sofferenza, la ricerca quasi della fatica e dell'ostacolo. Ora questa concezione ha certo dei precedenti: nella poesia occitanica l'elogio del « bos sufrire », che dà compimento all'amore, ricorre con grandissima frequenza e da esso, per un logico sviluppo, è facile giungere all'affermazione che il bene sembra più dolce per il male sofferto. Accennato anche in altri trovatori, tale motivo viene ampia-

mente sviluppato da Perdigon (1), e attraverso di lui, che godette di un singolare favore nell'Italia del 200, trova echi nella lirica italiana. Tuttavia in Guittone questo motivo è presente con una tale frequenza, ripreso e approfondito fino a metterne in luce tutte le sfumature, da allargarsi ad ideale di vita e da divenire caratterizzante della sua personalità.

Basta sfogliare il suo canzoniere per trovare in abbondanza versi in cui si riflette questo « attivismo » : si pensi ad esempio alla canzone VIII, dove il tema tradizionale del canto di lontananza acquista una robustezza tipicamente guittoniana, al commiato della canzone XV, o alla canzone XVIII, in cui è un'esaltazione dello sforzo dell'uomo, che deve accettare tutte le vicende della vita e superarle con la fiducia che nasce dagli ostacoli vinti e consapevole che solo così si afferma il proprio valore. E questo sentimento acquista rilievo per la vigoria e robustezza dell'espressione : dalla bella immagine del nocchiero : « ch'a torto / vento acquista buon porto » (si noti la sottolineatura dell'aggettivo per mezzo dell'*enjambement*), alla sostenutezza esortativa dei versi 31-34 :

Piangendo e sospirando
non acquista l'om terra,
ma per forza di guerra
saggiamente pugnando,

o dei versi 51 sgg. :

Perfetto om valoroso
de' fuggir agio e poso
e giorno e notte affanno
seguir...

---

(1) Ben aio .l mal e .l'afan e .l consir
qu'ieu ai sufert lonjamen per amor
que mil aitan m'en an mais de sabor
li ben qu'Amors mi fai aras sentir
que plus mi fai lo mals lo ben plazer
que semblan m'es que si ja mals no fos
ja negus bens no fora saboros
donc es lo mals melhuramens del be...
(ed. Chaytor, pag. 4).

Alcuni versi s'imprimono nella memoria:

> in cui già mai non pose
> perduta disconforto,
>
> e canto ora in favore
> d'onne sconfortato omo,
> che conforti...,

dove è bellissimo quel « d'onne sconfortato omo » dall'andamento molto lento, con il cupo prevalere del suono della « o ».

Questi versi si affiancano ai molti altri che abbiamo man mano posto in luce, durante questo esame degli aspetti della poesia amorosa guittoniana, a dimostrare ancora come l'Aretino riesca a volte a raggiungere una rara intensità espressiva, individualissima, tesa, e che giustifica l'affermazione che « vi sono in lui versi che non sono di uno che non è poeta » (1).

Il Casella (2) ha detto della poesia guittoniana che « è la manifestazione di un'anima appassionata, che non riesce mai a possedersi con piena chiarezza e che si indaga e si tormenta sovrapponendo continuamente all'impeto del sentimento l'analisi intellettiva che lo frange e lo dissolve »: questa osservazione (che comprende naturalmente tutta la produzione poetica dell'Aretino) mi pare colga esattamente la sua personalità poetica.

Nell'analisi che ho fatto delle Rime amorose siamo venuti rilevando via via aspetti diversi: e si tengano ancora presenti le parti di più schietta imitazione provenzale e pure le canzoni a rime equivoche, i sonetti tutti basati sui bisticci verbali e praticamente incomprensibili con cui egli, con il compiacimento per vere e proprie acrobazie verbali, si riconduce alle forme più esasperate del *trobar clus*, e al tecnicismo di Raimbaut d'Aurenga. In realtà però tutta questa varietà di motivi e di forme può essere ricondotta a una fondamentale unità, che mi

(1) Cito dagli appunti di una serie di lezioni sulla poesia del 200, tenute dal Prof. Viscardi a Gargnano del Garda, nel settembre 1957.

(2) M. Casella, Enciclopedia Italiana, Voce *Guittone*.

sembra proprio riconoscibile nella appassionata — e tormentata — indagine cui il poeta si sottopone, in quella ricerca che lo spinge a provarsi in molti modi (egli stesso dice: « talent'honne »), ad allargare i temi tradizionali nella sua casistica amorosa, con la curiosità di notare in sé e negli altri i fenomeni umani e che lo porterà poi, seguendo la propensione alla riflessione morale che è lui propria, a tentare la « costruzione lirico-saggistica » delle canzoni politico-morali.

Il giudizio del Casella, là dove nota che in Guittone si viene « sovrapponendo continuamente all'impeto del sentimento l'analisi intellettiva » dà ancora spunto a un'altra osservazione. Infatti coglie esattamente una caratteristica dello stile di Guittone, quella sua propensione ad analizzare il proprio pensiero (su cui torneremo parlando delle Rime morali) che ostacola spesso un lirico abbandono e che lo ha fatto definire « freddo ed arido », « sottile ragionatore in versi ». Ma ciò gli permette di « presentare al Guinizelli e allo stilnovo l'esempio di porre un robusto schema logico sotto la veste poetica » (Torraca), di svolgere e analizzare in una strofa un pensiero compiuto: e questo non è piccolo merito.

Anche se raggiunge la sua pienezza nelle Rime morali, già nelle amorose si delinea la tendenza alla discorsività con attacchi, passaggi, riprese: i « chè », gli « adonque » riassuntivi (usati con ben più frequenza che non nei siciliani), i « però », le forme esplicative « sì come pare », « non credo già ». Certo a volte l'analisi si fa troppo minuziosa soprattutto per il suo gusto rivolto più ai particolari, alla singola proposizione che all'intero periodo (1), per cui si moltiplicano gli incisi e il senso si oscura — non parlo qui solo delle Rime amorose — ma c'è però in lui il tentativo di sviluppare il suo pensiero in modo serrato, in una costruzione di ampio respiro. Tale ricerca non c'è nei provenzali: questa notazione non implica naturalmente una valutazione nega-

(1) Si veda lo studio citato di C. Segre.

tiva, ma rileva solo una particolarità di stile: «l'esperienza sentimentale che il poeta soffriva e ripensava... gli si rivelava in forme troppo fragili per essere proiettata su un discorso logico e discorsivo e portava con sé la tendenza a dissolversi in una vaga aspirazione melodica» (1). Pure i siciliani (naturalmente ci sono varietà da autore ad autore: sempre allorché si parla di una scuola poetica, operiamo una schematizzazione) si esprimono con periodi spezzettati, brevi e non cercano una logica concatenazione: la differenza con Guittone ci si è già fatta palese in un confronto precedente: possiamo vedere un altro confronto, attingendo sempre allo studio del Pellizzari. Questi infatti raffronta «Tutto mi strugge 'n pensero e 'n pianto» con i versi di «De la mia disianza» di Federico II (2):

Vaio tanto tardando,
ché paura mi metto
ed ò sospetto de la mala giente
che, per neiente, vanno disturbando
e rampongnando chi ama lealmente,
ond'io sovente vado sospirando.
Sospiro e sto ['n] ranchura
ch'io sono sì desioso
e pauroso, mi fate penare...

Basta leggere di seguito ad essi la prima strofa di Guittone:

Tutto mi strugge 'n pensero e 'n pianto,
amore meo, la fera dubitanza
che aggio, che la noia e lo spavento,
ch'è fatto voi, non vo sconforti tanto,
che l'amorosa nostra delettanza
vo faccia abandonare a gran tormento.
Ma poi mi riconforta e fa isbaldire
vostro franco coraggio
e la fina valenza,
che già per la temenza
di lor villano usaggio
non vi lasci far cosa di fallire.

---

(1) S. Battaglia, *La poetica dei trovatori*, in «Romana» VI, marzo 1942, pag. 142.

(2) *Poeti della prima scuola*, a cura di M. Vitale, Arona, Paideia, 1951, p. 256.

Se « i concetti svolti dai due poeti sono identici » anche soltanto una lettura affrettata ne sente la differenza di sviluppo. Si provi a leggere ad alta voce: nella canzone di Federico la voce s'interrompe ad ogni verso, quando non ad ogni emistichio, in Guittone rimane sospesa fino a metà della strofa e ha una breve pausa, che la ripresa del « ma » tende ad annullare. Se poi ci si soffermi più attentamente ad osservare la struttura, si può notare la maggior sapienza tecnica: l'arricchimento per mezzo degli incisi, la ricerca di parole espressive: « che paura mi metto » corrisponde a « tutto mi strugge 'n pensero e 'n pianto... la fera dubitanza » dove alla potenza del verbo si unisce il rilievo della personificazione. Anche l'uso delle coppie (modulo stilistico che dai provenzali passa a tutta la lirica duecento-trecentesca) è più attento e applicato con maggior abilità e ricerca dell'equilibrio simmetrico.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare: basti osservare la compattezza di sviluppo della prima strofa della canzone I, dalla accurata struttura retorica che il Baehr ha posto in luce. Ancora più evidente la tendenza a svolgere un pensiero logicamente concatenato nella canzone XX, dove si ha anche un più stretto legame tra le strofe.

Questo tentativo, in cui egli ha a maestri i latini e i trattatisti delle Artes, lo stacca da tutti i rimatori precedenti e gli dà il merito di una iniziativa che passerà con Dante nella tradizione letteraria italiana: ne tratteremo più minutamente in un più ampio discorso, esaminando le Rime morali.

II - Le Canzoni politiche

Le rime guittoniane sono divise, secondo una partizione che risale al codice più importante, il Laurenziano-Rediano, in due gruppi ben distinti — le Amorose e le Morali — assumendo come elemento discriminante il fatto che si potrebbe dire esterno della conversione, per

cui nelle rubriche a Guittone d'Arezzo si sostituisce Frate Guittone. Questa divisione, se da un lato sottolinea il mutamento intervenuto nella poetica dell'Aretino, da lui stesso polemicamente proclamato: « Ora parrà s'eo saverò cantare... » (Canz. XXV), ha d'altra parte una certa aridità schematica (come sempre accade allorché si voglia separare e definire, con titoli precisi, il vario e ricco mondo di un poeta) cui si può forse imputare la tendenza critica a separare nettamente in Guittone il poeta amoroso e il morale, quasi che la data della conversione segni l'epifania di un uomo nuovo, del tutto differente dal precedente.

Tuttavia, non essendo attualmente possibile una diversa suddivisione che non sia arbitraria, per mancanza di dati cronologici, tale ordinamento rimane ancora il più accettabile e gli editori di Guittone (1) hanno mantenuto la partizione della silloge laurenziana, rispettando anche certe apparenti contraddizioni (quali il collocamento tra le Amorose di poesie di contenuto diverso, la XVIII e la XIX ad esempio), spiegabili però con un criterio cronologico, che assume come termine « ante et post quem » la data della conversione.

Delle poesie politiche dell'Aretino pertanto, due sono comprese fra le Amorose (la canzone XV in cui il motivo amoroso è trattato solo nell'ultima parte e la XIX scritta per la sconfitta di Montaperti) e due tra le Morali (XXXIII e XLVII): ma la intonazione e i modi di esse non variano, sì da permettere di astrarre da tale divisione e di trattarle in un unico discorso.

È con Guittone e con i poeti toscani che la lirica d'arte in volgare affronta tutti gli argomenti ed esce dal ristretto e rarefatto mondo dei siciliani, caratterizzato

(1) Il Pellegrini, che non portò purtroppo a termine la sua edizione (*Le Rime di Fra Guittone d'Arezzo*, I, *Versi d'amore*, Bologna, 1901), si discostò dal Rediano solo con l'esclusione di una canzone « Altra fiata aggio, donne, parlato » chiaramente appartenente al periodo morale. In ciò lo segue l'Egidi, che, quanto al resto, si limita a invertire l'ordine del codice Laurenziano, facendo precedere i versi d'amore ai morali.

da un quasi voluto oblio della realtà con tutte le cure affannose dell'attività pratica. Nella Toscana comunale, dove la lotta tra città e città era accanita e nell'interno delle singole città, intensa e continua la lotta dei partiti, e ognuno partecipava attivamente alla vita pubblica, non era possibile che i poeti continuassero a soffocare in sé l'impeto della passione politica. Tranne qualche componimento giullaresco infatti nessuna voce italiana si era ancora levata a commentare gli eventi politici: le agitate vicende italiane del secolo XIII avevano però trovato un'eco larghissima nella poesia provenzale dei molti trovatori venuti presso le corti italiane. La poesia trobadorica non aveva mai sdegnato una viva adesione alle lotte e agli eventi del proprio tempo: i maggiori avvenimenti politici della Provenza e in generale dell'Europa destarono echi sonori e appassionati nei sirventesi, in cui trovano multiforme e spesso contraddittoria espressione gli odi e le inimicizie, gli insultanti rimproveri e le esaltazioni. Se grande su tutti si levò Bertran del Born, il « poeta delle armi », in quasi tutti i poeti occitanici troviamo esempi di questo tipo di lirica celebrativa. Quando, in seguito alla terribile repressione albigese, i trovatori si dispersero per tutta l'Europa, per coloro che vennero presso le corti italiane fu naturale interessarsi delle vicende politiche d'Italia, rispecchiando la posizione dei propri protettori, per lo più laica e ghibellina, e sul loro esempio anche gli italiani cominciarono ad esprimere i propri sentimenti politici in lingua d'oc.

Il merito di aver dato il primo modello della poesia politica in lingua italiana (1) è generalmente riconosciuto a Guittone: naturalmente egli conosceva bene la maniera della poesia politica del tempo, e alla tradizione trobadorica si rifà, derivandone modi e procedimenti stili-

(1) Cfr. G. CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, in *Discorsi letterari e storici*, Opere, VII, Bologna, 1935, pag. 42.

stici (1), ma piega anche il sirventese a un contenuto sociale e civile più intensamente impegnato e più strettamente nazionale e regionale, secondo le esigenze borghesi, municipali, faziose della vita pubblica italiana. Alla aristocratica poesia occitanica che rispecchia la politica feudale riservata solo ai signori (2), si viene sostituendo la poesia « della città », realizzazione d'ideali democratici e espressione di una più immediata e personale partecipazione.

Particolarmente avvertibile è l'influsso provenzale nella prima delle rime politiche del canzoniere guittoniano « Gente noiosa e villana » (XV), dove è mantenuto l'uso occitanico di unire alla materia politica quella amorosa. La canzone contiene la giustificazione del volontario allontanamento da Arezzo, che dà spunto al poeta per tracciare un vigoroso quadro della corruzione e del malgoverno della città, nella prima parte — la più felice — della canzone. Si sente qui l'avvio verso modi cari soprattutto alla poesia morale di Guittone, quali il gusto per l'enumerazione, sorretta dalla ricchezza del lessico e bilanciata dai giochi di gruppi binari e ternari. Si noti il polisindeto iniziale, in cui il chiasmo dà evidenza agli aggettivi spregiativi e conferisce all'enumerazione un sapore di invettiva:

> Gente *noiosa* e *villana*
> e *malvagia* e *vil* signoria,

la corrispondenza della scansione binaria:

> la mia terra odiare
> e l'altrui forte amare

---

(1) La riconosciuta efficacia dello stile del sirventese, che nel 200-300 si sente come insostituibile nell'esprimere le passioni politiche, è rilevata da E. Bonora, nella *Lettura del canto XX del Purgatorio*, in *Letture dantesche*, Sansoni, Firenze, pag. 15-17.

(2) Come ad esempio Peire Vidal, che si fa interprete delle passioni politiche italiane, non esprime tanto la propria adesione spirituale alle lotte comunali, quanto riflette la posizione politica del Marchese di Monferrato, suo protettore. Cfr. A. Viscardi, *La poesia trobadorica e l'Italia*, in *Problemi e orientamenti critici di letteratura italiana*, vol. IV, Letterature comparate, Milano, 1948.

però me departuto
ho d'essa e qua venuto.

In questi versi poi l'*enjambement* fortissimo « departuto / ho d'essa... » sottolinea il dolore lancinante del distacco : e vi è frequenza nella canzone di tale caratteristica metrica, che ritroviamo ai versi 11-12, in cui prende rilievo l'amara urgenza del ricordo :

... quando sovene
mene d'essa o de cosa
che ve faccia reposa.

Nelle due stanze successive, dopo una tipica ripresa discorsiva « Certo che ben è ragione... », il ricordo si fa presente e vivo nell'animo del poeta, premendo in un incalzare di immagini, in una rapida serie di opposizioni, scandita dalle coppie e dalle sinonimie ternarie :

... ch'*agiato* e *manente*
lì è ciascun *vile* e *fellone*
e *mesagiato* e *povero* lo bono...

... e como *envilia* e *odio* e *mal talento*
ciascun ver l'altro porta ;
e ch'amistà lì è morta
e moneta è 'n suo loco ;
e con *sollazzo* e *gioco*
lì è *devetato* e *preso* pensamento (1).

Il consueto tema del lamento della decadenza politica e civile acquista vivacità e intensità originale da questa proiezione nella memoria : all'inizio delle due strofe ritorna il medesimo verbo « membrar », che regge la serie delle proposizioni subordinate, introdotte da « che » e « como », in cui si articola l'enumerazione dei mali che affliggono la città ; e ancora si ripete al principio della terza strofa, di andamento raziocinante, quasi a riassumere tutto ciò che è stato detto precedentemente, prima di introdurre le personali ragioni che giustificano il proprio allontanamento :

(1) Sulla lezione « pensamento » in luogo di « pesamento » dell'Egidi si veda G. Folena, *Pensamento guittoniano*, in « Lingua nostra », XVI, 1955, pp. 100-104.

donque può l'omo vedere
se me dol tanto membrare...

In questa seconda parte si accentua il tono discorsivo, con troncature e riprese, richiesto dalla difesa che il poeta fa di se stesso: ma nei versi finali, in cui si fa palese l'opposizione tra la patria abbandonata e la nuova « cortese » residenza (probabilmente Firenze), si ha un ultimo polemico accenno ad Arezzo: « ... entra croia / gente e fellon paese » e si risente il tono di invettiva avvertito nei versi d'apertura.

A Firenze, ormai travolta anch'essa dagli odi di parte e « desfiorata », è dedicata la canzone « Ahi lasso! or è stagion de doler tanto », scritta dopo Montaperti. A questa poesia, che non manca mai nelle antologie, sono dovute le uniche lodi che tutti, anche i critici più severi, siano disposti ad attribuire a Guittone. Vi è in essa una intonazione solenne e vibrante di sincera passione che non può lasciare indifferenti: ma è interessante vedere come la prima e immediata impressione abbia dato spesso origine a giudizi criticamente inesatti. Così il Pellizzari, che la indica come il « capolavoro », giustifica le sue lodi osservando: « E qui invano si ricercherebbero le *rims cars* e le *derivatius* e le *replicacio* e l'inversione e gli altri artifizi tutti che rendono di solito così noiose le poesie dell'Aretino. Qui tutto è semplice quasi d'una cercata rudezza » (pag. 169). Il Baehr ha chiaramente messo in evidenza l'erroneità di questa affermazione: la sua accurata analisi delle figure retoriche della canzone dimostra infatti che esse sono presenti in una misura mai trovata (almeno nel poeta d'amore) assommando complessivamente a 72. E si aggiunga che dei tanto deplorati artifici provenzali è qui impiegato — e efficacemente — quello delle *coblas capfinidas*, e che non si possono certo dire mancanti le inversioni e le trasposizioni.

Quindi non la « rudezza » e la « semplicità » sono indicabili come caratteristiche della canzone, ma piuttosto la ricerca di uno stile grave e solenne, ottenuto non

solo con gli ornamenti occitanici, ma con l'applicazione dei moduli della retorica latina e medioevale. Questo chiarimento non implica una riduzione del valore del componimento, ma ci induce a considerarlo con una diversa sensibilità critica. Nella valutazione del Pellizzari infatti (come pure di altri critici) si riflette il pregiudizio romantico della poesia come espressione spontanea e immediata dei sentimenti, che è in particolore modo inadatto alla esatta valutazione e comprensione delle opere del Duecento, dietro alle quali c'è una severa coscienza letteraria e il lavorio di una cultura minuziosa e scolastica che moltiplica le distinzioni e le regole, lasciando ben poco all'estro e all'improvvisazione.

In realtà il vigore e il valore della poesia politica guittoniana non può essere indicato nella sua immediatezza e mancanza di artifizi: essa si pone nella tradizione della poesia politica del tempo, che non sdegnava ricercatezze di stile a dar più intenso rilievo alla passione e al corruccio. Del resto, per tralasciare i provenzali, basta ricordare la frequenza degli accorgimenti retorici nelle invettive di Dante, pure ispirate da vigoroso e schietto sentimento: ma, per restare tra i contemporanei di Guittone, osserviamo le tenzoni politiche che si svolsero in Firenze, in occasione della discesa di Corradino e dell'auspicata venuta di Rodolfo d'Asburgo. I modesti rimatori che vi partecipano, di cui alcuni, quali Monte e Chiaro, particolarmente legati alla scuola guittoniana, non raggiungono certo una particolare eccellenza artistica; ma è indicativo notare come, per esprimere le proprie accese passioni guelfe e ghibelline, accanto a certi tratti di vigore plebeo, essi si valgono dei più astrusi giochi verbali, frangendo nelle rime equivoche la stessa parola nei modi più assurdi, senza sentire evidentemente questi artifizi come contrastanti con un contenuto veramente sentito (1).

---

(1) Cito a titolo d'esempio, dalla tenzone fra Monte, ser Cione Baglioni, ser Beroardo, Federigo Gualterotti, Chiaro Davanzati e messer Lambertuccio Frescobaldi:

Esaminiamo ora più da vicino la canzone XIX. La vicenda storica che l'ha ispirata è nota e ha avuto grande eco nella poesia del tempo, da Chiaro Davanzati a Dante (Inferno, canto X). Il lamento di Guittone si leva lento e solenne, inquadrato in un discorso dalla robusta membratura, animato dalle pause e dalle esclamazioni:

> Ahi lasso! or è stagion de doler tanto
> a ciascun om che ben ama ragione,
> ch'eo meraviglio u' trova guerigione,
> che morto no l'ha già corrotto e pianto,
> vedendo l'alta Fior sempre granata
> e l'onorato antico uso romano,
> ca certo pere; crudel forte e villano,
> s'avaccio ella no è ricoverata!...

Si noti che, dopo la prima e immediata esclamazione di dolore («Ahi lasso!»), il poeta non esprime subito la ragione di esso, ma si sofferma quasi a meditarne la grandezza (e appare qui il tono morale-sentenzioso: «a ciascun om *che ben ama ragione*»): il periodo rimane sospeso fino al verso 5 che assume un più vivo rilievo e ancora si allarga con la ricchezza degli aggettivi, accentuati dall'iperbato «l'alta Fior sempre granata / e l'onorato antico uso romano», finché alla fine il solenne e lento giro di frase si conclude con il verbo: «ca certo pere». L'uso del presente par quasi porci di fronte al fatto, presentarcelo vivo davanti agli occhi nella sua irrevocabilità: «*certo* pere». La fortissima pausa spezza in due parti il verso e da essa si leva improvvisa e piena di passione l'invocazione di aiuto. E quasi a provarne la necessità il poeta ritorna ancora sulla triste situazione della città e riprende le stesse parole e le stesse costru-

---

Monte:

> Se ci avesse alcun segnor più campo
> che speri di volere essere al campo
> con que', ch'ha il giglio ne l'azzurro campo...

Messer Lambertuccio:

> Poi che volgete — e rivolgete — faccia
> non di rasgion a faccia
> seguiraggio — per ch'al coraggio — sfaccia...

(*Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, a cura di A. F. Massera, Bari, 1940).

zioni : « l'onorata sua ricca grandezza » richiama « l'onorato antico uso romano » (si notino gli abbondanti aggettivi e la loro posizione, che contribuiscono a rallentare il solenne movimento della strofa ; ancora al verso precedente « crudel forte e villano »). Anche il verbo è lo stesso ; non più però al presente, ma già al passato per aumentare la drammaticità dell'annuncio della rovina, mentre il presente che subito segue, rafforza il senso di continuità e l'attualità del fatto. Dopo la ripresa dell'iniziale esclamazione di dolore, due interrogazioni retoriche (modulo caro a Guittone) chiudono la strofa : nella seconda riaffiora l'intonazione più generale e sentenziosa, condensata nella concisione dell'antitesi : « deritto pera e torto entri in altezza ».

Ma per meglio rilevare gli aspetti dello stile guittoniano, leggiamo dopo « Ahi lasso ! » il lamento di Chiaro per la decadenza fiorentina « Ah dolze e gaia terra fiorentina » (1). Chiaro stesso si dichiara discepolo di Guittone ed infatti la sua canzone sembra collegarsi a tratti con quella guittoniana, ma l'impressione che suscita è diversa. Fin dai primi versi dolci e smorzati :

> Ah dolze e gaia terra fiorentina,
> fontana di valore e di piagenza
> fior de l'altre, Fiorenza,

avvertiamo prevalenti le note elegiache. Pur se non mancano versi rilevati :

> chi 'n prima disse « parte »
> fra i tuoi figli tormentato sia

è prevalente un accento di accorato dolore e la poesia è tutta percorsa da una sottile vena di pianto :

> Fiorenza non pos dir, ché se' sfiorita
> né ragionar che 'n te sia cortesia...
> Non val chiedere a Dio
> per te merzé, Fiorenza dolorosa...

Se torniamo a leggere Guittone troviamo nella unitaria compagine della sua canzone una differente ric-

(1) *La poesia lirica del 200*, a cura di C. Salinari, Utet, Torino, 1951, p. 333.

chezza di sentimento, che dal lamento si anima epicamente nel ricordo della grandezza antica e assume i toni sferzanti e amarissimi dell'ironia (1) e soprattutto una diversa compattezza del discorso poetico, che cerca una maggiore ampiezza e gravità. Basta confrontare alcuni versi tra quelli che più si corrispondono:

Da l'un tuo figlio due volte donata,
per l'altro consumare e dar dolore
e per l'altro a segnore
se' oramai e doneragli il fio...

E ciò li ha fatto chi? Quelli che sono
de la schiatta gentil sua stratti e nati,
che fun per lui cresciuti e avanzati
sovra tutti altri e collocati a bono;
e per la grande altezza ove li mise
ennantir sì, che 'l piagar quasi a morte...

e ancora le strofe ove si ricorda la grandezza passata di Firenze (Chiaro, strofa I e II, Guittone, strofa II).

In Chiaro c'è una facilità e fluidità che lo rendono piacevole, ma che scorrono in superficie e che rivelano la propria aggraziata tenuità, rispetto alla complessa e articolata strofa guittoniana, in cui il poeta, oltre agli ornamenti provenzali, si vale dei moduli retorici latini e delle regole dell'*amplificatio*, dimostrando la sua potente volontà di distinguersi, di raggiungere una nuova e propria forma poetica.

In seguito alla battaglia di Montaperti, Guittone indirizzò anche una lettera ai Fiorentini, « Infatuati, miseri Fiorentini » (2) in cui ritornano i motivi della can-

---

(1) Si noti la vigorosa apostrofe di sapore quasi dantesco, con cui ha inizio l'irridente ironia delle strofe finali:

A voi, che siete ora in Fiorenza, dico
che ciò ch'è divenuto par v'adagia...

ma l'amarezza e l'affetto offeso che si celano dietro il sarcasmo, traspaiono in certi versi pieni di dolore:

... fate vo mostrare
le spade lor con che v'han fesso i visi
e padri e figli aucisi...

(2) Cito secondo l'edizione parziale delle lettere di Guittone, compresa nel volume *La prosa del 200*, Milano - Napoli, 1959, a cura di

zone. Nella lettera però l'autore può sviluppare più ampiamente il suo pensiero esaminandolo minutamente, soffermandosi sulle considerazioni morali, ed è interessante osservare come, in questo ampio discorso, egli sintetizzi quasi tutta la sua poesia politica: leggendo infatti la lettera, non soltanto ci viene alla memoria la canzone XIX, ma anche le altre Rime politiche, sia per il contenuto, sia per taluni modi di stile. Ciò ci permette però anche di osservare come nella prosa l'adesione alle regole dettatorie sia più stretta e rigida, appesantendo spesso la trattazione, mentre nella poesia l'artificio retorico, pur sempre presente, è maggiormente dominato a tutto vantaggio dell'equilibrio e dell'effetto poetico.

Si legga l'apostrofe a Firenze: « O reina de le cità, corte de dirittura, scola di sapienza, specchio de vita e forma di costumi, li cui figliuoli erano regi regnando nin ogni terra o erano sovra degli altri, che devenuta se'? Non già reina, ma ancilla conculcata e sottoposta a tributo; non corte de dirittura, ma di latrocinio spilonca, e di mattezza tutta e rabbia scola... ». È facile sentire qui *in nuce* il gioco di antitesi che dà vita alle prime due strofe di « Ahi dolze terra aretina » (già ne abbiamo colto degli accenni nella canzone XV) e che risente dell'influenza di espressioni bibliche (1). Tale modulo retorico, prediletto da Guittone, acquista nella canzone XXXIII una felice scioltezza, animato dal gusto dell'enumerazione e della variazione che poggia su una ricca scelta lessicale: quella vena di canto fluido e sciolto. che già notammo nelle Rime amorose, si ritrova qui nell'abbandono alle parole « assaporatissime », che non impedisce però un vigile controllo, attento alla simmetria. La rima baciata sottolinea il fluire degli epiteti, l'uno quasi rincalzante l'altro, a cogliere tutte le immagini in

---

G. Segre e M. Marti, che correggono e migliorano il testo stabilito dal Meriano (*Le lettere di Fra Guittone*, Bologna, 1923).

(1) *Lamentazioni di Geremia*, I, 1; I, 6, Matteo, XXI, 13.

cui, nell'affetto del poeta, sembra rifrangersi la « dolze terra aretina » :

membrando ch'eri di ciascun *delizia*,
arca d'onni divizia,
sovrapiena *arna* di mel terren tutto,
corte d'onne disdutto,
zambra di poso e d'agio ,
refettoro e *palagio*
a privati e a strani d'onne savore,
d'ardir gran *miradore*,
forma di cortesia e di piagenza,
e di gente accoglienza,
norma di cavaler, de donne *assempro*...

Ma a questo quadro di delizie, delineato nel ricordo, si oppone la triste realtà presente e Guittone riprende con alacre ritmo le stesse parole, gli stessi epiteti, seguiti da opposti complementi di specificazione, o in genere assumenti significato contrario :

Or è di caro piena l'*arca*,
l'*arna* di tosco e di fele,
la *corte* di pianto crudele,
la *zambra* d'angostia è tracarca,
lo *refettoro* ai boni ha savor pravi
e a' felloni soavi,
e specchio e *mirador* d'onni vilezza,
di ciascuna laidezza
villana e brutta e dispiacevel *forma*,
non di cavalier *norma*,
ma di ladroni, e non di donne *assempro*,
ma d'altro : ove mi tempro?...

Vien fatto di pensare alle raffigurazioni del Buon Governo e del Mal Governo di un pittore, un poco più tardo, il Lorenzetti.

Altri concetti sviluppati nella lettera ritroviamo nelle strofe successive, in cui il poeta si rivolge direttamente agli « Artin felloni e forsennati » : è interessante notare la struttura di queste strofe, ognuna delle quali s'inizia con un'apostrofe, che oscilla tra i due poli dell'invocazione e dell'imprecazione : la differenza di metro (1) e il

(1) I primi quattro versi delle cinque stanze sono ottonari (i primi due) e novenari, con schema a b b a, cui seguono endecasillabi e set-

gioco delle rime sembra isolare questi versi con una efficace spezzatura e dar loro un valore di ripresa. La tipica ricerca dell'espressione rilevata, che suggerisca una percezione concreta, si giova, (come spesso avviene nella poesia politica del tempo) dell'influsso del linguaggio figurato biblico:

Secca avete la vena...

voi, lupo ispergitore,
sì com'esso pastore...

Ora te sbenda ormai e mira u' sedi,
e poi te volli e vedi
dietro da te lo loco ove sedesti;
e dove sederesti,
fossete retta ben, hai a pensare.

L'esortazione si trasforma in immagine anche ai versi 101-110, dove è pure visibile la predilezione guittoniana del vocabolo fortemente espressivo nella sua pienezza corposa:

ché 'n un punto se *slogna*
e fugge tempo sì, che mai non riede.

Ci riporta ancora una volta alla lettera XIV il tono moraleggiante che si fa qui insistente più che nella canzone di Montaperti, che, per la sua serrata struttura, non permetteva che brevi rincalzi sentenziosi: si intensificano i «ché», i «ma» in cui si articola lo svolgimento concettuale, e riflessioni più generali si affiancano al caso particolare.

La propensione al ragionamento si riflette pure ampiamente nella canzone «Magni baroni certo e regi quasi» (XLVII) dedicata al Conte Ugolino e a Nino Visconti, giustificata dall'intenzione del componimento che non è più tanto un lamento o un'invettiva politica,

---

tenari a rima baciata. C'è però qualche oscillazione tra ottonari e novenari: le difficoltà metriche di questa e di altre canzoni sono state rilevate con chiarezza da G. Contini nella citata recensione all'edizione Laterziana.

ma una esortazione. La dimostrazione raziocinante, se è a volte un po' prolissa, non manca però di vigore e non diventa mai astratta, ma si lega strettamente alla realtà concreta (« Esto corpo è, signori, il comun vostro ») : e le note del *planh* si riaffermano nella quinta strofa, spesso citata :

> Infermat'è, signor mii, la sorbella
> madre vostra e dei vostri, la migliore
> donna de la provincia e regin'anco,
> specchio nel mondo ornamento e bellore.
> O come in pianger mai suo figlio è stanco!
> Vederla quasi adoventata ancella,
> di bellor tutto e d'onor denudata,
> di valor dimembrata...

che non fu forse priva di suggestione anche per Dante (1).

Questa canzone, nella sua intenzione esortativa, si richiama ai molti sirventesi provenzali, scritti per rimproverare i signori, per incitarli a grandi imprese (tra gli altri i canti di Crociata) ma evita l'eccesso di generalità, l'abuso delle personificazioni che spesso li caratterizza : l'enfasi esortativa, che non sdegna a volte riferimenti pratici e utilitaristici (v. 96), e si appoggia su generali considerazioni sentenziose :

> Due furo sempre e son in salir scale,
> unde salsi om e sale...,

certi modi di stile quali l'insistenza su alcune parole che si ripercuotono in tutta una strofa o in parte di essa (« grandezza, valore, infermare, onore ») ci riportano alle molte rime di esortazione, di rimprovero, di incoraggiamento scritte da Guittone, alcune delle quali, che per il contenuto poniamo tra le Morali, pur si riferiscono a eventi politici contemporanei. (Si pensi ad esempio alla canzone dedicata a Loderingo degli Andalò, per confor-

---

(1) Torna qui un altro spunto che troverà svolgimento nella poesia politica dantesca e del Petrarca : il ricordo di Roma e della virtù antica, intesa come realtà viva e piena di forza d'esempio, già presente nella canzone di Montaperti (« l'onorato antico uso romano », « sì come Roma fece ») e nella lettera XIV (« quasi sembravate una novella Roma, volendo tutto suggiugare el mondo... »).

tarlo di aver meritato male avendo ben operato, che probabilmente si riferisce all'incarico affidatogli di porre pace in Firenze).

Né, del resto, la poesia politica di Guittone è nettamente separabile dalla poesia morale (1) : ancora una volta, al di là delle suddivisioni esterne, la personalità dell'autore, fortemente unitaria pur nella varietà di toni e di modi che assume, unifica, imprimendovi la propria caratteristica, il canzoniere guittoniano.

(continua) MARIA TERESA CATTANEO.

---

(1) Alla base di tutta la poesia politica sta un convincimento etico, che troviamo ben sintetizzato in una frase della lettera XIV : « .... non cità fa già palagi, né rughe belle; né omo persona bella, né drappi ricchi; ma legge naturale, ordinata giustizia, e pace e gaudio intendo che fa cità, e omo ragione e sapienzia e costumi onesti e retti bene... ».

VARIETÀ

A PROPOSITO DI UNA FONTE SACCHETTIANA

1. Com'è noto, Letterio di Francia, ricordando i rapporti esistenti fra alcune novelle sacchettiane e i *fabliaux*, negò ogni dipendenza di quelle da questi ed espresse il parere che si dovesse se mai pensare a una fonte comune, la tradizione orale (1).

Eppure le convergenze appaiono troppo numerose e precise perché quei rapporti siano altro che di natura scritta: tanto più che è sfuggito agli studiosi del Sacchetti che almeno due volte la conclusione di un *fabliau*, trascurata in una novella, è utilizzata in un'altra.

I casi da considerare sono una dozzina. Do il sommario delle singole novelle, nella stessa successione in cui si presentano nella raccolta sacchettiana, salvo gli spostamenti necessari per accostare quelle che risalgono a una stessa fonte, e faccio seguire tale sommario dal titolo del *fabliau* corrispondente, aggiungendo fra parentesi il riferimento alla classica raccolta di Montaiglon e Raynaud (2).

84. « Uno dipintore sanese, sentendo che la moglie ha messo in casa un suo amante, entra in casa e cerca dell'amico; il quale trovandolo in forma di crocifisso, volendo con un'ascia tagliargli quel lavorio, il detto si fugge dicendo: — Non scherzare con l'ascia »; + 25. « Messer Dolcibene per sentenzia del capitano di Forlì castra con nuovo ordine uno prete, e poi vende li testicoli lire ventiquattro di bolognini » = *Du Prestre crucefié* (MR, XVIII, vol. I, 194-7); GAUTIER, *De Connebert* (MR, CXXVIII, vol. V, 160-70).

108. « Testa da Todi, essendo de' priori, ha sotto carne arostita insalata, e un catello all'olore gli entra sotto e abbaia e tanto fa ch'elli la getta, e rimane scornato » = *Du Provost à l'aumuche* (MR, VII, vol. I, 112-6).

134. « Petruccio da Perugia, essendoli dato per debitore il Crocifisso dal suo prete, va con una scure percotendo il Crocifisso, e volendo da lui per ogni denaio cento, in fine è pagato » = JEAN BODEL, *De Brunain, la vache au Prestre* (MR, X, vol. I, 132-4).

---

(1) L. DI FRANCIA, *Franco Sacchetti novelliere*, Pisa, Nistri, 1912: pp. 253-5 per la novella 84; pp. 150-1 per la 25; pp. 185-7 per la 134; pp. 262-3 per la 138; pp. 267-9 per la 140; pp. 272-3 per la 166; pp. 279-81 per la 206; pp. 189-91 per la 207; pp. 277-8 per la 231. Non sono stati rilevati in modo esatto i casi della novella 25 e della novella (frammentaria) 172 (cfr. F. AGENO in *SFI*, XVI, 1958, pp. 216-7).

(2) *Recueil général et complet des Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles imprimés ou inédits*. Publiés d'après les Manuscrits par M. M. A. de MONTAIGLON et G. RAYNAUD, Paris, Librairie des bibliophiles, 1872-90, 6 tomes

138. « Non essendo ubedito dalla sua famiglia, Buonanno di ser Bonizzo, armatosi tutto a ferro, corre la casa per sua » = Hugues Piaucele, *De sire Hain et de Dame Anieuse* (MR, vi, vol. I, 97-111).

140. « Tre ciechi fanno compagnia insieme, e veggendo la loro ragione a Santa Gonda, vegnono a tanto che si mazzicano molto bene insieme, e dovidendo l'oste e la moglie sono da loro anco mazzicati » + 172. « [Gonnella inganna l'oste, facendogli credere che sarà pagato da un frate, mentre a questo ha detto che l'oste andrà da lui per essere curato con certe orazioni] » = Cortebarbe, *Des Trois Avugles de Compiègne* (MR, iv, vol. I, 70-81; CFMA, 72, a cura di G. Gougenheim, 1931).

166. « Alessandro di ser Lamberto con nuovo artificio fa cavare un dente a un suo amico al Ciarpa, fabbro in Pian di Mugnone » = Archevesque, *De la Dent* (MR, xii, vol. I, 147-52).

186. « Messer Filippo Cavalcanti calonaco di Firenze, credendo avere la sera d'Ognissanti una sua oca cotta, per nuovo modo gli è tolta » = *De l'Oue au Chapelein* (MR, cxliii, vol. VI, 46-9).

206. « Farinello da Rieti mugnaio, essendo innamorato di monna Collagia, la moglie sua, sappiendolo, fa tanto che nella casa e nel letto di monna Collagia entra, e per parte della donna amata Farinello va a giacere con lei, e credendo avere a fare con monna Collagia, ha a fare con la moglie » = Enguerrant d'Oisy, *Le Meunier d'Arleux* (MR, xxxiii, vol. II, 31-45).

207. « A Buccio Malpanno d'Amelia è fatto credere, colicandosi un frate minore con una sua donna, e lasciandovi le brache, che quelle son quelle di santo Francesco, ed egli sel crede » = *Des Braies au cordelier* (MR, lxxxviii, vol. III, 275-87).

231. « Donellino vende due oche a una donna a un nuovo pregio, sì che gli ha da lei ciò che vuole, <e> la lascia vituperata e con danno e con beffe » = Huistaces d'Amiens, *Du Bouchier d'Abeville* (MR, lxxxiv, vol. III, 227-46; a cura di J. Orr, London, 1947).

A lume di buon senso è difficile ammettere che una serie così numerosa di corrispondenze si sia costituita in maniera casuale, per lo sfruttamento comune e indipendente di una fonte vasta e indeterminata quale la tradizione orale.

Se, come osserva il Nykrog (1), non è affatto vero che i nove decimi della letteratura dei *fabliaux* siano stati sommersi dal tempo (2), poiché, fra tutte le citazioni di scrittori dei secoli xiii-xiv, non ve n'è più di due che si riferiscano a componimenti oggi perduti, anche un fatto statistico deve invitare a riflettere.

I *fabliaux* conosciuti sono centosessanta, ed è pacifico che non

(1) Per Nykrog, *Les Fabliaux*, Copenhague, Munksgaard, 1957, p. 40.

(2) Tale era il calcolo del Bédier, v. J. Bédier, *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Bibl. de l'Éc. des Hautes Études, fasc. 98, 1895², p. 38. Non rilevo che ben otto dei *fabliaux* considerati sono compresi nello stesso ms. Fonds Français 837 della Nazionale di Parigi, sia perché questo ms. contiene una silloge amplissima di componimenti, e la coincidenza può dunque essere casuale; sia soprattutto perché non esiste un « canone » di *fabliaux*, che si ripeta da codice a codice (cfr. Nykrog, pp. 44-50), e non sarebbe quindi fondato supporre che una raccolta simile al ms. 837 fosse venuta alle mani del Sacchetti.

derivano da racconti orientali (1), né da racconti popolari (2), ma trattano e trasformano le loro fonti nel modo più libero (3). Molti dei racconti francesi, dunque, non hanno riscontro preciso in fonti orali o latine a cui il Sacchetti possa a sua volta avere attinto indipendentemente.

Ora, su questi centosessanta racconti, almeno nove (il sei per cento) ritornano nel Sacchetti. La percentuale diventa significativa ove si rifletta che, appunto, non si tratta di racconti diffusi (se non posteriormente ai *fabliaux* stessi (4)) e che non si può ridurla in maniera artificiale, con l'arbitraria supposizione di una produzione molto più ricca scomparsa.

2. Le corrispondenze che si sono indicate riguardano prima di tutto l'intreccio della favola e gli elementi organici del racconto, ma comprendono, nei singoli casi, anche qualche elemento accessorio.

È un principio fondamentale in questo genere di ricerche, che un tema può essere inventato indipendentemente da diversi scrittori, ma è impensabile che questi inventino anche lo stesso scenario e le stesse circostanze esteriori (5). La comunanza di una fonte orale — ammesso che essa sia esistita — non spiegherebbe certe coincidenze: le quali permangono nonostante l'elaborazione alla quale il Sacchetti sottopone i suoi modelli.

Gli elementi introdotti dallo scrittore nei vari racconti, benché numerosi, non differiscono da quelli di cui egli era solito valersi per fare una novella di un motto o di una frase proverbiale (6).

Il procedimento di rielaborazione e di adattamento è costante. Le vicende vengon trasportate in ambiente italiano: fiorentino (138; 140; 166; 186; 231), toscano (84), umbro (108; 134; 206; 207), romagnolo (25), a volte adattate a personaggi contemporanei realmente esistiti (25; 138; 166; 186) o a personaggi proverbiali (172; forse 207) o a personaggi-tipo forniti di nomi che sono etichette (206; anche 172): e hanno peso nel determinare queste trasposizioni gli elementi del blasone popolare (134; 207).

La storia del prete crocifisso, trasferita a Siena e attribuita a un giovane che resta anonimo (84), ha una conclusione in parte diversa da quella del modello, per il gusto — così caratteristicamente sac-

---

(1) V. tutta la prima parte dello studio del Bédier ora citato.

(2) Il NYKROG ha dimostrato nel modo più persuasivo che i *fabliaux* non sono letteratura popolare né borghese: anch'essi sono composti per un pubblico aristocratico e « cortese », del quale rispecchiano la mentalità, i gusti, i giudizi: costituiscono una parodia della « cortesia », ma una parodia che, ben lungi dal prender di mira le classi superiori, si fa giuoco delle inferiori (cfr. specialmente p. 104). La differenza di tono e di stile fra i *fabliaux* e la letteratura romanzesca è, fondamentalmente, una distinzione di « genere » (v. in particolare le pp. 69 e 231).

(3) NYKROG, *Les Fabliaux*, pp. 144-7.

(4) *Ib.*, pp. 260-2.

(5) È il principio dal quale muove il Bédier nella prima parte dello studio citato, per demolire la teoria dell'origine orientale dei *fabliaux*. Cfr. NYKROG, p. XXXI.

(6) Cfr. F. AGENO, *Ispirazione proverbiale del Trecentonovelle*, in *LI*, X, 1958, pp. 288-305.

chettiano — di giocare con le parole (1): tutta una situazione viene modificata in modo che si possa presentare come un'esclamazione suggerita dalla situazione stessa una frase che è invece proverbiale: — Non ischerzare con l'ascia (2) (paragr. 22).

Elemento essenziale del racconto è lo stratagemma escogitato dall'amante, che, per sfuggire alla collera del marito, si nasconde fra le immagini e viene scambiato per una di queste.

Elementi singolari e caratteristici sono la condizione del marito, scultore e pittore di crocifissi, il camuffamento a guisa di crocifisso coricato su una tavola, il ritardo con cui il marito scopre il rivale, e la natura del castigo che vuole infliggergli, la fuga dell'amante.

D'altronde la fine del *fabliau* viene utilizzata altrimenti, nella novella 25, dove la vicenda, dato il suo carattere, è associata al nome di un uomo famoso per linguaggio sboccato e scherzi grossolani.

Perfino la strana vendita, che della novella 25 costituisce la seconda parte, sembra suggerita dal *fabliau Du prestre crucefié*: questo narra infatti che il prete, fuggito dopo la vendetta del « mestre », viene da lui raggiunto (p. 197):

Es-vos le preudome venu,
Qui l'enmena en sa meson:
. XV . livres de raençon
Li fist isnelement baillier,
C'onques n'en i failli denier.

Ma altri elementi derivano forse dal *fabliau De Connebert*, dove si racconta di un prete castrato da un fabbro sull'incudine. Con la chiusa della novella, imprecante ai preti lussuriosi (parag. 11), si confrontino i versi finali del *fabliau* (p. 170):

Si lor aïst Deus, bien a fait,
Car fussient or si atorné
Tuit li preste de mere né
Qui sacrement de mariage
Tornent à honte et à putage!
Ainz cil n'en ot autre droiture.

« Questa fu una bella e nuova mercatantìa: così delle simili si facessono spesso, che ne sarebbe molto di meglio il mondo; e che fossono tratti a tutti gli altri, acciò che, ricomperandosi, avessono l'uno e l'altro danno... che almeno non serebbono li viventi venuti a tanto, che bandissono ogni dì le croci sopra le mogli altrui, e che tenessono le femine alla bandita... ».

La storia delle brache disputate fra marito e moglie viene adattata (138) a un mercante fiorentino di spezierie, Bonanno di ser Bonizzo, forse noto (i particolari pettegoli lo farebbero credere) per la sua scarsa autorità in famiglia.

---

(1) *Ib.*, specialmente p. 291, dove si ricorda il procedimento usato per trovare una spiegazione al motto *Tu la potrai ben sonare* nella novella del piovano che giuoca a scacchi (184).

(2) La frase è registrata alla p. 218 nel ms. Cl. 1, 394 della Biblioteca Ariostea di Ferrara, repertorio di proverbi e frasi proverbiali messo insieme da Lionardo Salviati, cfr. F. AGENO, in *SFI*, XVII, 1959, pp. 239-74.

È naturale che il motivo parodistico del duello (1) non venga, nella Firenze borghese, svolto con l'ampiezza e la minuzia che poteva divertire, in Francia, un uditorio aristocratico; ma ne rimane più che una traccia nell'armarsi di tutto punto del protagonista prima della sua scorribanda per la casa.

Il motivo essenziale del racconto, il contrasto fra marito e moglie per chi debba comandare in casa, assume nel *fabliau* un carattere particolare, perché viene sviluppato per mezzo di un'interpretazione letterale della frase figurata *portar le brache*. Ed è appunto questo elemento, del resto rispondente a una tendenza tipica dello scrittore, che viene accolto e conservato.

Noi non abbiamo più né la parte centrale della novella, né la sua fine, cosicché non sappiamo se essa si chiudesse (ma è probabile) nello stesso modo del *fabliau*. Possiamo però rilevare corrispondenze precise fra questo e un'altra novella, la 86, dove si racconta di una moglie « provana » e riottosa, domata a suon di bastonate.

Dame Anieuse, caduta, indietreggiando, nella « corbeille », viene esortata a cedere dalla vicina Aupais, che col marito Symons è arbitra del combattimento, e infatti si arrende, dopo di che è tratta dalla scomoda posizione e ricondotta a casa tutta dolorante. In séguito ella muta completamente costumi (pp. 109-10):

— Or t'estuet-il, se Diex me gart
orendroit fiancier ta foi
. . . . . .
Que tu ton baron serviras
Si com preude fame doit fère,
Ne jamès por nul mal afère
Ne te dreceras contre lui —.
Anieuse dist sanz delui:
— Par foi, bien le vueil créanter,
Por que je m'en puisse garder,
Ainsi en vueil fère l'otroi —.
. . . . . .
De la corbeille la getèrent
Et en meson la ramenèrent;
Moult sovent s'est clamée lasse.
Mas Diex i mist tant de sa grace
Que puis cele nuit en avant
Onques ne s'ala percevant
Sire Hains qu'el ne li féist
Trestout ce qu'il li requéist:
De lui servir s'avolentoit,
Et, por ce que les cops doutoit,
Ne 'l desdisoit de nule chose.

Madonna Zoanna, scottata dal marito con l'acqua bollente (2), fa la stessa fatica a camminare (paragrafi 13-14: « ... più di quindici

(1) NYKROG, p. 89.

(2) L'episodio è inserito per poter giocare sul proverbio: « Togli moglie che ti cuoca ».

di stette che quasi non potea andare, sì era disolata. E un altro dì gli disse fra Michele: — Va per lo vino —. La donna, che non potea a pena mettere li piedi in terra, tolse la 'nghestara, e andava a stento come potea ». Se non nella « corbeille », ella è fatta cadere per le scale della cantina (paragr. 15): « Com'ella è in capo della scala, e fra Michele di dietro gli dà un pugno, dicendoli: — Va tosto! — e gettala giù per le scale ».

Infine donna Zoanna si arrende, proprio come dame Anieuse (paragrafi 22-3): « Marito mio, se io ho fatto per li tempi passati cosa che non si convenga, tu m'hai ben data la pena. *Dio mi dia grazia* che da quinci inanzi io faccia sì che tu ti possa contentare: io me ne 'ngegnerò, e Dio me ne dia la grazia — ... Questa buona donna si mutò tutta di costumi...; e non bisognò che fra Michele adoperasse, non che le battiture, ma la lingua, ché ella s'imaginava quello che egli dovesse volere, e non andando, ma volando per la casa ».

Riscontri abbastanza precisi si hanno anche con la novella precedente, di argomento analogo (paragrafi 11-2): « Brievemente, questa buona donna si lagnò assai, e avea di che... queste battiture ebbono tanta virtù che... ».

I tre ciechi, invece che di Compiègne, sono di Firenze: « tornano » nel popolo di S. Lorenzo e vanno a desinare presso un oste « che sempre dava mangiare e bere a' loro pari »: probabilmente una figura nota nel quartiere (140). La loro avventura si svolge tra Firenze stessa, S. Miniato e Pisa, e si chiude con le bòtte che essi si scambiano.

È possibile che il tema — un equivoco che un malvagio o un beffatore crea di proposito, facendo credere a ciascuno dei ciechi di aver dato una grossa somma a uno degli altri — esistesse nella tradizione orale. Ma nel *fabliau* francese sono accostati e collegati due racconti molto diversi, l'inganno ai ciechi e l'inganno all'oste: che il Sacchetti ignorasse il *fabliau*, è escluso proprio dal fatto che nella sua silloge si ritrovano, sviluppate indipendentemente, entrambe le parti di esso.

Nella novella 140 la figura di colui dal quale i ciechi vengono ingannati, rimane in ombra (« uno che gli avea uditi fermare questo loro traffico », paragr. 8), perché non deve aver più parte nella vicenda, al centro della quale stanno i tre ciechi coi loro interessi e le loro speranze di poveri diavoli.

Essa acquista un rilievo autonomo in un'altra novella, dove viene identificata con quella, indubbiamente già proverbiale, del Gonnella: eliminati i tre ciechi, l'imbroglio è concepito e condotto, con minore originalità, ma in fondo con maggiore coerenza che nel modello francese, a tutto vantaggio del protagonista.

Qui il nome di Avveduto, dato al frate che, nel frammento superstite, spiega l'imbroglio, riporta alla tendenza sacchettiana (ma anche della letteratura narrativa francese! (1)) a creare dei tipi.

Il fabbro del *fabliau De la Dent* diventa (166) un Ciarpa di Pian di Mugnone, una persona, a stare alle indicazioni dell'Aruch (2),

(1) NYKROG, pp. 107 e 108-9.

(2) A. ARUCH, *Ricerche e documenti sacchettiani*, in *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, XXVII, 1916, pp. 62-77 e 86-116, alla p. 105.

reale anch'essa; e per rispettare le ragioni della verisimiglianza, lo scrittore presenta la storia come un episodio occasionale e introduce a prepararlo un sonatore e cantatore piacevole e « usante » (1), Alessandro di ser Lamberto.

Dice il fabliau (p. 149):

Et quant li fevres se rassane
Aus tenailles et au martel,
Si chaufe son fer bien et bel,
Et soufle et buffe et se regarde;
Et celui ne se done garde
Qui à l'enclume est atachiez,
Quar le fevre qui l'a laciez,
Ne fet samblant de nule rien,
Ainz chaufe son fer bel et bien;

e la novella (paragr. 10): « Fatto questo, dice il Ciarpa: — Or statti pianamente, ché io ho a dire alcuna orazione, e sùbito il dente uscirà fuori —; e menava la bocca come se la dicesse, e niente meno avea il bomere nel fuoco ».

Continua il *fabliau* (p. 150):

Quant s'esporduite est bien chaufée
Et bien boillant et embrasée,
Si porte son fer sor l'enclume,
Qui tout estincele et escume,
Et cil sache à soi son visage;
Si demeure la dent en gage;

e la novella (paragr. 10-1): « e còlto che ebbe il tempo che lo vidde ben rovente, cava fuori questo bomere e difilalo verso colui... Colui, che avea il dente nel cappio,... sùbito si tira a drieto per fuggire in forma che il dente rimase appiccato al ceppo de la 'ncudine ».

La novella 206 deve avere come antecedente preciso il *fabliau* di Enguerrant d'Oisy, *Le Meunier d'Arleux*, pur se di questo è sfruttata soltanto la prima parte, cioè quella che poteva più facilmente venire ambientata in Italia e mantenuta sul piano di una banale verisimiglianza.

Parecchi gli indizi del particolare gusto letterario sacchettiano: il nome del protagonista, Farinello (« Nomina sunt consequentia rerum »); l'osservazione sui sacchi di grano che s'immaginano portati a monna Collagia: « Era questa cosa molto differente e contraria al costume de' mugnai, però che si caricano volentieri di grano e di farina quando la tolgono altrui, ma rade volte si caricano per donarlo » (2); lo sviluppo dato al battibecco fra marito e moglie, allorché Farinello, « che si franco cavaliere era stato », chiede che monna Vanna gli vada « a volgere due uova al fuoco ». In questa parte del racconto

(1) È la parola adoperata dal Sacchetti per il senese della novella 81, 2.
(2) Lo stesso motivo è sviluppato nella novella 199, che è costruita su un motto proverbiale, cfr. AGENO, *Ispirazione proverbiale del Trecentonovelle*, p. 292.

entrano indubbiamente anche motivi boccacceschi (cfr. *Decam.*, II, 6, 31-8) (1).

Ma i riscontri minuti sono parecchi. Nel *fabliau* francese (p. 35) Jakemanrs dice alla moglie:

Dame, ... si vous agrée,
Volontiers iroie au molin,
Il le m'estuet batre matin;
Il i a molt blé ens ès sas;

e la novella (paragr. 14): « Farinello era uso di star gran parte della notte al mulino... ».

Quando Maroie d'Estrée riferisce alla moglie del mugnaio quali sono le intenzioni di questo, il dialogo prosegue così (pag. 36):

Or vous taisié, ma douce amie,
Fait la dame, *ki fu senée,*
Vous en serés bien destornée;
Car vous girés ens en mon lit,
En ma cambre tout en serit,
Et jou girai chi en cestui.
Se mes maris i vient encui,
Qu'il veulle gesir aveuc vous,
Trover m'i porra à estrous;

e la novella narra (paragr. 6-7): « Allora monna Vanna... pensò una sottile malizia con la quale quello che 'l marito dovea fare a monna Colagia, si convertisse nella sua persona; e *non fu di quelle che al tempo d'oggi arebbero schiamazzato...* ma con un cheto modo e benigno ricolse monna Colagia dicendo: — Voi siate la ben venuta. Se voi volete fare quello che io vi dirò, *io vi leverò questa pena da dosso;* e 'l modo è questo: ... quella notte va secretamente a giacere con qualche tua vicina, e lascerai la casa a me ».

La scena notturna del *fabliau* assomiglia molto a quella del racconto sacchettiano. Dice Jakemars a Mousés (pp. 38-40):

— Or m'atent dont à cest perron —;
. . . . . .
Chou dist Mousés: — A Diu alés;
Quant vous poés, si revenés —.
Et Jakès li manniers s'en torne;
. . . . . .
Il a trouvé l'uis entr'overt;
Tout souef l'a arière ouvert;

---

(1) Si confronti tuttavia *Meunier d'Arleux*, p. 41: « Qant la dame perçut les a, Sachiés ke pas n'es bienvina, Le sien marit trestout avant; Tost li a dit: — Ribaut puant, . XIII . ans ai os vous estet, Ains ne vous poc mais tel mener, Ne tant acōler ne basier, Servir à gré ne solacier, Que ja iffuse envaïe . II . fois en une nuit entiere. Pour la mescine euc, voir, ennuit . X . fois, u plus, par grant déduit », e nov. 206, 24: « ... tu se' stato stanotte un pro' cavaliere, ché hai macinato sette volte... ma non con cui tu hai creduto, ché io sono stata io, e non monna Colagia, quella dove tu hai macinato istanotte sette volte; ...sì che io ho a<v>uto quello da te, essendo sconosciuta, che da te conosciuta mai non ebbi ».

Ens est entrés, puis le referme.
. . . . . .
Au lit en vint, lès le fouier
Dalès sa femme tost choucier.
Il cuide che soit la meschine,
Si l'a acolée et baisié;
. V . fois li fist li giu d'amours,
Ains ne se mut nient plus c'uns hors.
. . . . . .
A la dame dist: — Je m'en vois.
. . . . . .
Je revenrai encore anuit —.
. . . . . .
A Mousèt en est retornés
Qui dehors l'uis est akeutés:
— Vien chà, amis, errant jesir.
. . . . . .
. . . . . Au lit alés,
Se Vous chouciès dalé son lés;
Ne dites mot, mais taisiés vous —.
. . . . . .
A tant en est Mousés tornés,
Et vint au lit, si se despoulle
Maintenant o la dame chouce;
. V . fois li fist en molt poi d'eure.
A tant Mousès plus n'i demeure;
Congiet a pris, si se viesti.
La dame croit, saciés de fi,
Que ce ne soit fors ses barons:

I punti di contatto con la scena corrispondente della novella (paragr. 15-21) sono evidenti: « ... e con... l'amico suo Chiodio si misono in camino, e giunti all'uscio della donna, lo trovorono succhiuso: pinto che l'ebbono, introrono dentro... dice Farinello a Chiodio: — Non t'incresca di aspettarmi un pezzo... — Chiodio, udendo questo, dice: — Amico mio, va e sta quanto tu vuogli, ché io non mi partirò infino a tanto che tu tornerai —. Rimaso costui, Farinello ne va verso la camera... dove donna Vanna... l'aspettava, e giunto al letto al barlume, si coricò a lato a lei... usufruttando con quel pensiero con che s'era mosso, ma non quello che credea, e per non grande spazio ricolse la decima quattro volte; e nell'ultimo si levò, dicendo: — Io vo a orinare, e torno sùbito —. E così fatto, n'andò inverso Chiodio che l'aspettava, e dice: — ... Tu te ne puoi andare diritto nella camera, e là, sanza parlare punto, entra nel letto... —. Udendo Chiodio questo, non fu sordo, ma prestamente va alla camera, e intrato nel letto a lato alla donna in luogo di Farinello, per tre volte in poco tempo contentò il suo disio. E partitosi, tornò a Farinello... E la donna, credendosi in tutto essere giaciuta con Farinello... ».

La sostituzione della vedova alla « pucelle » del *fabliau*, e dei sacchi di grano recati per la donna, al porcello che il mugnaio del racconto francese guadagna, o crede di guadagnare, permettendo al suo

garzone di coricarsi con la fanciulla, consente allo scrittore toscano, direi, una maggiore rispondenza fra la natura dei personaggi e la natura della vicenda, e inoltre l'arguzia — così tipica — sul costume dei mugnai; ma toglie ogni giustificazione all'intervento dell'amico di Farinello: proprio questa rottura dell'equilibrio del racconto dimostra che siamo di fronte a un mutamento operato con arbitrio in un secondo tempo sulla trama originaria, più coerente.

L'atteggiamento di Farinello, quando si sente rimproverato dalla moglie (paragrafi 28-9): « Udendo Farinello tante cose, non sapea che si dire... e parveli aver molto mal fatto... che a Chiodio avea fatto macinare nel suo mulino », non è molto diverso da quello di Jakemars nella stessa situazione, salva la maggior leggerezza di tocco e l'arguzia più rapida del narratore francese (p. 41):

> Quant Jakermars l'ot, et entent
> Qu'il est vuihos (1) certainnement,
> Saciés ke point ne l'abielist.

Non è escluso che la seconda parte del racconto francese (quella in cui il compare di Jakemars reclama davanti al tribunale, e riesce a riavere, con la nota sconcia motivazione, il porcello che ha dato al mugnaio), e in generale le scene di tribunale, frequenti nei *fabliaux* (2), abbiano offerto qualche spunto alla novella 145, in cui si narra in qual modo messer Dolcibene vinca una questione mossagli dai parenti di una « fanciulla bellissima e pulcella » (paragr. 6), ch'egli tiene presso di sé; e alla 197, dove si racconta che il canonico de' Bardi fiorentino « si richiama di ser Francesco da Entica perché non volle prestare il ronzino a Aghinolfo », e viene risarcito.

Nel fatto che il marito gonzo, il quale si lascia persuadere che le brache da lui trovate al capezzale del letto sono una reliquia sacra (206), è un abitante della cittadina umbra d'Amelia, mi par da sospettare una suggestione del personaggio proverbiale Martin d'Amelia, così sciocco da credere che la stella diana fosse sua moglie (3).

Le modificazioni e gli sviluppi del tema nella novella sono pesanti: il Sacchetti calca la mano per trarre il maggior effetto possibile dal motivo tradizionale della lussuria e dell'ipocrisia dei chierici. Il frate, che nel *fabliau* si limita a confermare con divertito compiacimento la menzogna della donna, nella novella prende addirittura il posto dell'amante. La spiegazione ingegnosa e bugiarda non è più escogitata dalla femminile malizia sotto l'assillo della paura, ma dalla prudenza interessata di un frate più anziano (che viene poi dall'autore rabbiosamente punito nientemeno che con la lebbra); le brache fratesche diventano una reliquia; si esagera goffamente la solennità con cui vengono recuperate (4).

Con tutto ciò, non è dubbio che si tratta del medesimo racconto; del quale non si ha traccia, per quel che ne so, nell'autentica lettera-

(1) ' mari trompé '.
(2) NYKROG, p. 57.
(3) Cfr. F. AGENO, *Nomignoli e personaggi immaginari, aneddotici, proverbiali*, in *LN*, XIX, 1958, pp. 73-8, alla p. 77.
(4) È notevole che il Sacchetti si sia incontrato in questi sviluppi con un altro narratore di un anticlericalismo acido e polemico, che certo non conobbe il *Trecentonovelle*, Masuccio Salernitano (*Novellino*, 3).

tura popolare. L'Ordine religioso colpito è, nei due casi, quello francescano, la successione degli avvenimenti è identica.

Nella novella 231 due oche vengono sostituite al montone del *fabliau*, molto probabilmente per suggestione del testo francese, che ricorda la festa d'Ognissanti (p. 227):

> Entor feste Toz Sains avint
> Qu'à Oisemont au marchié vint
> Li bouchiers bestes achater.

Per un fiorentino del Trecento, e per uno scrittore che metteva molta cura nell'ambientare le sue novelle, era quasi inevitabile che l'una idea richiamasse l'altra, data l'abitudine, o la regola, fiorentina di mangiare oca quel giorno (1).

La maggior parte della novella 231 manca, ma dal titolo si può arguire che Donellino, avuto dalla donna il « nuovo pregio » facilmente immaginabile, si facesse pagare poi il prezzo reale delle oche dal marito sopraggiunto (e qui il modello, oltre che dal *fabliau*, poteva esser costituito dal racconto boccaccesco di Gulfardo, *Dec.*, VIII, 1).

La parte che la fante ha nel frammento superstite può essere suggerita da quella della « baiasse » nel *fabliau*, dove è la prima a cui il macellaio promette, per il solito prezzo, la pelle del montone.

Più grande, indubbiamente, la distanza che sépara le novelle 108, 134 e 186 dai *fabliaux* che sembrano avervi dato lo spunto.

L'ossatura del racconto francese del *Provost à l'aumuche* come della novella 108, consiste nella presentazione di un personaggio rivestito di una certa autorità, che è così meschino da nascondersi addosso roba da mangiare, e viene scoperto e svergognato.

Nella seconda coppia di racconti, è identica l'interpretazione letterale della promessa evangelica da parte di un ignorante, e la buona sorte di questo, che finisce con l'ottenere un adempimento materiale e immediato, a danno dell'avarizia del prete, che quella promessa adduceva per il proprio materiale e immediato vantaggio.

Il trasferimento della vicenda a Perugia deve essere in relazione con elementi del blasone popolare, come sembra dimostrare la novella 169, anch'essa d'ambiente perugino (2).

Nel *fabliau De l'Oue au Chapelain* il cappellano, chiamato all'improvviso, è costretto a nascondere i cibi prelibati che aveva preparati per mangiarseli con la sua amica, ed è il chierico a divorar l'oca.

Per il Sacchetti, il riferimento a un'oca porta con sé, come si è visto, quello alla festa d'Ognissanti. Il danneggiato è ancora un prete: un canonico fiorentino amante della buona tavola, anche se non sembra lecito allo scrittore attribuirgli la compagnia di cui gode il cappellano francese (186).

3. È accertato, oggi, che i *fabliaux* non sono l'espressione della mentalità borghese, né rappresentano la vita borghese in rapporto con

---

(1) Ciò risulta anche dalle novelle 185 e 186.

(2) Sorprendiamo qui fors'anche una mediazione dei *fabliaux* per quel che riguarda la tendenza a sfruttare motivi puramente verbali come base di racconti; cfr. AGENO, *Ispirazione proverbiale del Trecentonovelle*, p. 392; NYKROG, p. 58.

quella mentalità, come ci aveva abituati a pensare il Bédier con la sua ormai classica monografia: si tratta, al contrario, di un genere coltivato da poeti dotti per un pubblico signorile; vi si rappresentano le classi medie e inferiori, giudicandole dall'angolo visuale dei nobili, e vi ha molta parte la parodia, ottenuta facendo protagonisti di vicende amorose personaggi disprezzati o appartenenti ai gradi più bassi della scala sociale, come i preti e i villani (1).

Il Sacchetti eredita in parte il modo di giudicare la società dai *fabliaux*, genere « cortese »: è probabile che l'esistenza di un diaframma letterario, oltre che la tradizionale concezione rigorosamente gerarchica della società, determini certi suoi atteggiamenti: l'ossequio per le classi superiori, il disprezzo per gli artefici (cfr. la novella 63, dove si stigmatizza il « grossolano artefice » che va a farsi dipingere un palvese « come se fosse stato de' Bardi »), il commovente disappunto di fronte alla decadenza della nobiltà (*Rime*, 148, novelle 145, 146, 153, 210, 214, ecc.).

In un quadro della società tradizionale-letterario rientra, verisimilmente, la rappresentazione satirica del clero, e i punti di contatto che si sono messi in rilievo dimostrano che la polemica antiecclesiastica deriva al Sacchetti piuttosto dai *fabliaux* che da altri generi dove essa aveva avuto ampio svolgimento.

Uno scrittore il quale, tutte le volte che viene a contatto con un predicatore o un teologo, si mostra pieno di riverenza per l'abito religioso e per l'autorità ecclesiastica (2); la cui satira è in complesso così bonaria quand'è diretta contro un determinato individuo (3); questo scrittore impiega le espressioni più crude contro una categoria di cui venera i singoli rappresentanti; si accanisce contro personaggi puramente immaginari, diventa tanto più acre e spietato quanto più il suo bersaglio è generico e impersonale: è chiaro che si tratta di una polemica tutta letteraria, a cui si può ammettere, al massimo, che si mescoli un moralismo astratto, indipendente dai casi della vita (4).

La moralità sacchettiana, fatta di ossequio ai luoghi comuni, s'incontra, qui come altrove, con l'imitazione di un modello piuttosto subito che assimilato (5).

Ai *fabliaux*, o almeno a una tradizione che si manifesta con particolare vigore nei *fabliaux* (6), risale probabilmente un altro dei motivi

---

(1) V. quanto si è osservato più sopra in queste note.

(2) Si vedano i sonetti per Francesco da Empoli (*Rime*, 120 e 121); le espressioni che riguardano lui e Piero degli Strozzi in *Rime*, 181, 18-21; 244, 170-1, e in *Sposizioni*, 35, 22-33; 36, 13 e 15; i riferimenti a maestro Niccola di Cicilia nelle *Sposizioni*, 44, e nella lettera 9, 23, e ancora a lui e a maestro Ruggieri di Cicilia nella novella 73; l'accenno a Ubertino di Fetto Ubertini nella 177, 9, ecc.

(3) Cfr. novelle 32; 72; 100; 177.

(4) Nella novella 128 si mescolano, in singolare contraddizione, le lodi di onestà e disinteresse date al noto vescovo fiorentino Antonio d'Orso di Biliotto, e il motivo tradizionale dell'avarizia, ascrittagli come a chierico a poche righe di distanza.

(5) Cfr. AGENO, *Ispirazione proverbiale del Trecentonovelle*, p. 304.

(6) In verità il motivo del contrasto fra giovinezza virtuosa e vecchiaia turpe esiste anche nella poesia comico-realistica italiana del Due e Trecento, cfr. L. CARETTI, *Saggio sul Sacchetti*, Bari, Laterza, 1951, pp. 19 e 29. Ma si vedano i riscontri con la poesia francese citati in séguito.

più costanti nelle opere del Sacchetti, la polemica contro le vecchie, che gli ispirò la giovanile *Battaglia* e alcune delle *Rime* (8, 58; 85; 106, 20-22). Citiamo, non per asserirle fonte diretta dello scrittore, ma per rilevarne le generiche corrispondenze, d'ispirazione e di tono, con le composizioni sacchettiane, le invettive contro la vecchia guardiana nel *fabliau Du chevalier à la corbeille* (7) (p. 185):

La dame molt bel le reçust;
Mès la veeille ne le y pust
Saluer si à grant peyne noun,
Qar el l'avoit en suspecioun.
Desus un tapit se assistrent,
D'amours un parlement y mistrent.
Trop fut près la veeille frouncie,
Qe male passioun la ocie!
Qar de parler ont poi d'espace.

Dice il Sacchetti nella ballatella delle due pastorelle (*Rime*, 86, 19-24):

Ma quando a lei m'apresso, alor si 'nvia
vèr me la vecchia con la crespa pelle.
Non fo sì picciol busso che non senta,
né tanto son di lungi che non veggia:
un bavalischio par, sì mi spaventa...

La dama del *fabliau* si lamenta così (pp. 185-6):

Sire, mout ad el cuer dedenz, —
Fet la dame, — feloun corage;
Qe mort la prenge e male rage!
Trop ad en ly male racyne;
Mès qi m'enseignast medicine
Par qei ele fust asourdée,
Je l'en donasse grant soudée
Qar petit dort et longes veyle,
Si a par tro clere l'oreyle
Auxi de nuytz come de jurs.
Um di qe veeille gent sunt sourdz.
Mès ceste ad trop clere l'oye.

Si confrontino soprattutto i versi 5-6 e 27-32 della ballata citata:

Par ch'ella sempre con invidia arda;
diavolo asembra a vederla fra elle.
. . . . . .
Femina vecchia poco suol sentire,
suol poco udir e men veder assai;
non suol vegghiare, ma molto dormire,
suol stare inferma e non andar mai.
Questa non truova loco in darmi guai...

(7) MONTAIGLON et RAYNAUD, XLVII, vol. II, pp. 183-92.

Un particolare, forse il più notevole in senso positivo, della tecnica letteraria dello scrittore, la vivacità e spontaneità del dialogo (1), anzi, spesso del battibecco, non deriva soltanto da doti istintive dello scrittore o dall'imitazione dei più estrosi e veloci tra i dialoghi del *Decameron*: un precedente letterario esiste, ed è costituito per l'appunto dai *fabliaux*. Il loro insegnamento il Sacchetti avrà probabilmente utilizzato anche per la rapidità ed essenzialità della narrazione, spesso tagliata abilmente. E ne avrà dedotto d'altronde un elemento scolastico ed estrinseco, già rifiutato dal Boccaccio, la « moralità » finale (2).

Non è lecito, insomma, vedere nel *Trecentonovelle*, soltanto la gustosa rappresentazione di una realtà aneddotica e angustamente municipale, ma occorre inserire lo scrittore nella gran corrente della tradizione novellistica del Medioevo, come erede — certo più o meno dotato e a sua volta originale — di una tecnica e di un gusto letterario.

FRANCA AGENO.

---

(1) A questo proposito è istruttiva la differenza fra la novella sacchettiana di Torello (70), e quella d'ignoto autore, contenuta nel ms. Magl. II, II, 15 della Nazionale di Firenze, cc. 43v-44v, che narra lo stesso episodio.

(2) NYKROG, pp. 148-52 e 248-52.

UMANISTI DIMENTICATI

GEORGIUS BENIGNUS, IL PROTETTO DEL BESSARIONE

Georgius Benignus, che fu il protetto del Bessarione, uno dei maestri di Giovanni de' Medici, il futuro Leone X, il difensore del Savonarola e poi di Reuchlin, non è certo uno sconosciuto; ma non occupa nella storia del pensiero, il posto che gli spetterebbe per merito dei suoi rapporti, della sua personalità e delle sue opere. Non è citato in un certo numero di opere classiche di bibliografia (1). non figura nei migliori studi sul Bessarione (2), e se L. Geiger, nel suo eccellente lavoro su Reuchlin, ha accuratamente studiato la « Defensio » dell'arcivescovo di Nazareth, ha poi lasciato in ombra la personalità del suo autore (3). Dopo aver ricordato quanto si può attingere dai più antichi lavori dedicati a G. Benignus, indicheremo per quali ragioni si devono continuare le ricerche su un personaggio che studi recenti presentano come uno dei primi teologi del suo tempo (4).

Georgius Benignus non è italiano (5). Originario della Bosnia, egli dovette abbandonare giovanissimo il suo paese invaso dai Turchi, per rifugiarsi a Ragusa. Entrato nell'ordine Francescano (6), fece gli

---

(1) Lo si cercherebbe inutilmente in MAZZUCCHELLI, TIRABOSCHI, nell'*Onomasticon* del FERRARI. U. CHEVALIER dà una bibliografia alla v.: Benigni (Georges de); L. JADIN in *Dict. Hist. et Geo.* alla v.: Benigno dei Salviati (Giorgio o Gregorio), fornisce una buona notizia con bibliografia, senza parlare però della parte che ebbe Benignus nell'affare Reuchlin. La *Enciclopedia Italiana*, ed. 1930, alla v.: Benigno Salviati (Giorgio), dà una notizia con bibliografia. La *Enciclopedia Cattolica* da Benignus rimanda a Salviati Giorgio (Benigno), poi ne tratta a Dragisi (art. Pietro Capkun) citando M. VANINO, *Gli studi theologici presso i Croati*; J. H. HARAPIN, *L'evol. della filosofia presso...* in « Croazia sacra » Roma, 1943, p. 80 e 96. Il diz. del MORERI ha una breve notizia alla v.: Benigne.

(2) Non è citato in: L. MOHLER, *Kardinal Bessarion als Theolog, Humanist und Staatsmann*, Paderborn, 1923; né in V. ROSSI, *Il Quattrocento*, ed. 1949.

(3) J. REUCHLIN, Leipzig, 1871; A. KLEINHANS, *De vita e operibus P. Galatini*, in Antonianum, 1926.

(4) Articoli di « Croazia Sacra » che non ci è stato possibile consultare.

(5) Non ci è stato possibile consultare: GLUICICH, *Uom. illustr. Dalmazia*, 1856. F. M. APPENDINI, *Notizie istorico-critiche*, corrige (II, p. 82-84) Ughelli, Rocco Pirro, Wading, A. Mongitorio, che facevano di Benignus un siracusano. Egli dice che Benignus è la traduzione dello slavo Dobretich, come Argentina è la traduzione di Srebarniza, patria di Benignus.

(6) WADING, *Scriptores*, p. 303 sg. alla v.: Georgius Benignus de Salvia-

studi in Italia, a Oxford ed a Parigi. Protetto del Bessarione che accompagnò a Roma, alla morte di quest'ultimo nel 1472, divenne precettore di Guidobaldo, il figlio di Federico da Montefeltro. Alla morte di questo principe, nel 1482, si recò a Firenze, ove ricoprì diverse cariche nel suo ordine. Vi rimase fino al momento dei torbidi della Repubblica che lo costrinsero a rientrare a Ragusa. Protetto dei Salviati, prese allora il loro cognome. Fu pure precettore di Pietro e Giovanni, figli di Lorenzo de' Medici, a cui dedicò il suo « De dialectica nova », nel 1489 (1). Ed è stato notato l'interesse che ebbero per lui Lorenzo de' Medici e Marsilio Ficino. Nel 1497 egli scrisse in favore del Savonarola le « Propheticae solutiones » (2).

Dopo aver insegnato filosofia e teologia a Ragusa, dove scrisse pure le « Quaestiones de natura angelica », pubblicate nel 1499, egli si recò a Roma nel 1502. Fu poi eletto vescovo di Cagli nel 1507, ed arcivescovo di Nazareth nel 1513. Nel 1517 scrisse la « Defensio » in favore di Reuchlin (3) e morì a Barletta nel 1520.

Se il Wading ha riprodotto il passo della dedica delle « Quaestiones de natura angelica » al Senato di Ragusa, in cui Benignus riassume la propria biografia, altri numerosi luoghi di quest'opera — i cui diversi libri sono dialoghi che il « secretarius B. Sfondratus veloci calamo describebat » (4) — apportano *ulteriori e preziosi chiarimenti*. Così al cap. VIII del Lib. IV:

---

tis Dalmata sive Bossinensis (ripreso dallo SBARALEA, *Supplementum*, I, p. 320 sg.), dà la notizia più completa.

Il *Vexillum christianae victoriae* (*Contemplationes christianae*) dedicato a Francesco I, che non abbiamo potuto consultare, è citato diversamente nella dedica della *Defensio* a Massimiliano « *Germanicas contemplationes* quarum altera de *Christianae vexillo*, altera de *Virginis matris assumptione* tractatus mirificos continebat edidi ».

Il Wading cita anche: « *Septem et septuaginta in opusculo Magistri Nicolai De Mirabilibus reperta mirabilia*. Extat autem F. Nicolaus O. P, idque actum occasione disputationis de caussa mali habita coram Laurentino Mediceo, J. Mirandulano aliisque pluribus viris doctissimis. Verum de hac re puto loqui M. Ficinum in opusculo XV *Quod necessarium sit ad vitam securitas, tranquillitasque animi*. G. Benignum Salviaticum cognoscitis meum qui veritatem illam, per cujus nunc vos vestigia passim venando discurritis, jamdiu est sagaciter assecutus: qui et fratres suos solis instar major ipse Minores illustrat. Hunc igitur, si quidem luporum ululatum audieritis, nunciate: fortissimus ille Georgius omnes facile fugabit lupos, qui et vastum draconem quandoque transfixit. Ille nec igitur ille sollicitudine simul et vos levabit ».

(1) FABRONI, *De vita Laurentii*, p. 289: « eo tempore quo Picus defendit suas quaestiones, *Apologiam* illius statim ad Benignum idem misit per fidissimum secretarium Petrum de Bibbiena ».

(2) VILLARI, *J. Savonarole*, trad. fr., Parigi, 1874, II, p. 217, cita G. Benigno. Ubertinus Risalitus che partecipa al dialogo della « Propheticae solutiones », curò pure la pubblicazione della « Quaestiones de natura angelica ». Benignus gli scrive: « Dedi fratri Antonio Saxolino nostro communi amico et meo per acuto discipulo ad te has nostras vigilias et *Epidaurinas lucubrationes* ».

(3) Nella « Defensio », Benignus confessa di non sapere l'ebraico « qui chaldeos atque Hebreos in eorum (ut conjicio) sermone (ignota est mihi illa loquela) superat ».

(4) Su questo personaggio, Benignus dice al cap. II lib. I: « Plerique certo perhibent Lucam evangelistam atque Dionysium hunc secretarios

« Gallum me homines quandoque aut Anglum putaverunt: quia illuc gratia literarum capescendarum accesseram. Ubi plurima doctorum multitudo. Grecus quia patrocinio magni viri Bessarionis cardinalis Niceni in literis educatus Macedo propter patrie vicinitatem / Tripolitanus ego sum quia tribus civitatibus donatus Urbinatensi ab inclyto Federico Urbini Duce principe virtutis incomparabilis. Et domo Felixium non abjecta Florentina civitate amoenissima et domo Salviatum gloriosa / Silvana quam Rhagusum vocant natura et benevolentia potius quam electione ».

Ma più interessante ancora, il passo del cap. XI del Lib. VI, dove vengono indicati insieme la ragione del nome di Benignus, ed il compito che il giovane protetto aveva presso il Card. Bessarione:

« Bessarion vir omnium literatorum compos mihi aut pater et protector et in eruditione humanarum divinarumque rerum precipuus fautor dum sub maximo Scoticae doctrine praeceptore Johanne Angelo Foxolio (1) archiepiscopo ex ordine meo Armachano literis operam darem. Me nomine novo et memoriali perpetuo Benigni insignivit / Benignus ergo doctor quom sim / in omnes me benignum opus est esse. Puteus: Cur eo nomine te donavit? Benignus: Dicam ego. Erat inter ipsum Bessarionem Nicenum cardinalem sive vulgo Grecum nuncupatum atque Georgium Trapezuntium Cretensem virum etiam doctum longa in philosophia concertatio. Dumque Nicenus dominus et pater meus defensorium librum edidisset ille e contra in eum carpere cepit, atque inter alia tredecim heretice dicta eidem opponebat. Ad que ego trium et viginti annorum circiter adulescens quoque respondissem: Magistro meo atque Guillielmo Gallo penitentiario cum Apostolico Fernandoque Cordubense (2) pontificis subdyacono, viro acutissimo et Iohanne Gatto (3) siculo abbate nuncupato ex ordine prius predicatorum plerisque item aliis qui tum Romae aderant respondere dicto Georgio negligentibus / Nicenus ipse cujus memoria in benedictione sit sub nomine incognito, ne juvenile opus quoad senilem sensum redolebat inscriptione ipsa vilesceret / ipsum manu Dominici Calderini Veronensis (4) (qui sese postmodum Domicum appellavit secretarii sui viri in utraque lingua peritissimi cujus pleraque in *Satyros* extant commentaria) scriptum sive exaratum transmisit. Et prorsus ac si parum de supernis venisset omnis alter-

---

quosdam Virginis matris pluribus annis fuisse. Et sicuti hujus vestre civitatis Bartholomeus de Sfrondatis nobilis Cremonensis vir fidei integre et ut audio octo et viginti liberis celitus donatus / omnia secreta et archana uno et quinquagesimo anno inserviendo fideliter agnoscit. Ita et ipsi Virgini inserviendo cuncta mysteria fidei nostre didicerunt ».

(1) Wading, *Scriptores*, p. 420, cita Joannes Foxal, anglus, il quale pubblicò a Venezia nel 1508 (II ed. 1512) la *Expositio universalium Scoti*; cfr. *De angelica...*, cap. VI, lib. I: « Ioannes Foxolis anglicum super universalia Scoti nostri preceptori charum preceptorem ».

(2) Su Fernando da Cordova, sempre citato a proposito di Pico della Mirandola, cfr. Rossi, *op. cit.*, p. 398. E T. e J. Carreras y Artau, *Historia de la filosofia española*, Madrid, 1943, II, p. 642 sg. F. da Cordova dedicò al Bessarione il *De artificio omnis et investigandi et inveniendi natura scibilis*.

(3) Quétif, I, p. 867: Joannes Gattus (Gactus) (1440-1484) « Linguarum erat hebraice, graecae latinaeque peritissimus »... « Bessarioni cardinali Niceno omnino fuit morum integritate, literarumque necessitudine conjunctissimus ». Cfr. Appendice.

(4) Su Domizio Calderini cfr. Rossi, *op. cit.*, p. 319; Pastor, *Hist. des Papes*, trad. fr., IV, p. 119.

catio extincta est. Quoad opusculum in Anglia translatum amisi Benignus itaque cuperem esse in omnes ».

L'età che si attribuisce Benigno in quell'occasione, precisa ancora ciò che si legge al Cap. XIII del Lib. II: « ... Pauli secundi Pontificis Maximi (in cujus creationis initio intravi dulcem et magnam Italiam adulescentulus / ingenio non parvo et aspectu potius venusto quam gravi) » (1).

Si possono ancora spigolare molte altre citazioni degne d'interesse. Al cap. I del lib. IV, è rievocato Pico della Mirandola:

« Alii aiunt ibi plurimos ipsum habuisse sensus / unde et Joannes Picus Mirandulanus, vir hac tempestate insignis juvenis namque adhuc videbatur omnes scientias et omnium scientiarum auctores et opiniones principalesque linguas tenere latinam certo exacte grecam mediocriter hebree expers sed auctorum hebreorum grecorum atque latinorum pene omnium omnique in philosophia familiarissimus invida morte in teneris annis ut alter Joannes Scotus diem quem Francorum Rex Charolus magnus Florentiam omnium amoenissimam urbem octavis sancti Martini intravit / vita et aura hac misera defunctus est. *Eptaplum* edidit in quo septem modis catholicis expositoribus novis non forsan hebreis novum Exameron vel *Eptaplum* reliquit sit / sed ejusmodi expositiones possent crescere sine numero pretermittamus » (2).

A più riprese è citato Marsilio Ficino: « Pater meus charissimus est Ficinus / ille vir certo probus et illustris et quamvis omnia teneat / in dogmate tamen Platonis facile omnium princeps... » Benignus lo difende contro certe interpretazioni tendenziose: « Marsilius autem Ficinus pater meus non ita dicit esse / sed Platonicos opinari eo modo asserit » (3).

Vi si trova infine una spiegazione della difesa del Savonarola (4).

« Mentius: Lacerant te pater Benigne nonnulli propter opusculum quodam ad Ubertinum Geri de Resartis confectum: videris enim prophetam quendam novum Hieronymum videlicet Ferrariensem fratrem ordinis predicatorum a Deo afflatum astruere / et prophetias ejus approbare. Quod te virum doctum et in orbe nominatum / facere

---

(1) Paolo II, papa nel 1464.

(2) Lib. I. cap. VII: « nonnulli Averroystarum ex mente ipsius in caldeis libris fatentur se reperisse ... posuisse unicum intellectum / omnia tamen corpora humana informantem: Hoc Mirandulanus ille magnus Picus ab Helia Rabbi Hebreo perdocto viro sese acepisse gloriabatur ».

Benignus cita a più riprese Rabi Moses « scripturam sacram ad opinionem Aristotelis reduxit dicens tot esse angelos quot ipse philosophus posuit » (Lib. I, cap. V). « Eant nunc Saducei illi / quos vix ferebat hebraica veritas omnem spiritum atque resurrectionem proterve abnegantes / Eat et Rabbi Moses qui omnem vim angeli vocabulo intelligendam putavit. Dicebat namque irascibilem canis esse illius angelum et concupiscibilem bovis similiter ».

(3) Lib. I, cap. VIII; cap. IV (a proposito dei demoni, Benignus ricorda: « Ejusmodi demonem tertio et nonagesimo supra mille quadrigentes in vetustissima et obscura nec non caduca quadam domo se deprehendisse Florentie duos jam menses domestices infestantem asserit ». Sugli spiriti domestici del suo paese, cfr. Lib. IV cap. II, Benignus cita il Poliziano: « Et Angelus Politianus in *Miscellanis* suis defensare conatus fuerit... ».

(4) Lib. I, cap. XVII.

(aiunt) non decebat: quom prophetie ipsius nunc explose sint: nil enim eorum que predixit adimpletur. *Benignus*: Me illa in re lacerare juste potest nemo. Immo potius commendare nature mee in natam probitatem facile poterit: qui de aliis in vita morum bene judicem et pre summam quousque manifeste appareat contrarium. Quis enim a viro perito: et celiben vitam actitante / tam pernitiosa mendacia excogitari credere potuisset. Ego itaque quod non auderem / neque alios audere puto / sicut enim facile opinamur de aliis que volumus isti / et facile credimus alios facere / que nos ipsi data oportunitate faceremus. Ita e contra que nos respuimus et contemnimus alios quoque respuere et contemnere judicamus. Et quia nullum genus peccati illo virulento: divinamque majestatem sibi arrogante mendacio execrabilius sem per censui. Idcirco in eo libro conclusi. Si tale quid in illo homine fuisset quod primus lapidem mitterem atque ignem succenderem. Et ipsum Juda proditore horribiliorem putarem ».

FRANCISCUS CALVUS, CORRISPONDENTE DI A. ALCIATI.

Franciscus Calvus, che viene citato comunemente come uno dei primi divulgatori della letteratura luterana in Italia, e che fu il corrispondente romano dell'Alciati, non gode di maggior fortuna (1). E tuttavia, le lettere dell'Alciati lo fanno apparire come un personaggio importante.

Dapprima libraio a Pavia, egli visitò gli editori di Basilea (2). L'Alciati lo chiama « vir multorum hominum et morum et urbium spectator » e s'informa del catalogo « librorum quos tu ex Germania attulisti ». Se è vero, come pensava il Tirabschi (3) basandosi sulla

---

(1) Non si trova nulla sull'*Enciclopedia Italiana*, e neppure sull'« *Onomasticon* » del FERRARI; MAZZUCHELLI, che nell'articolo Alciati si serve della corrispondenza a Calvus, avrebbe dato la notizia che manca.

(2) P. S. ALLEN, *Opus epistolarum*, II, epist. 581, n. 30, sulla scorta di: *Briefwechsel des B. Rhenanus* e *M. Luther's Brisfwechsel* (ed. Enders) rievoca la figura di questo libraio di Pavia che aveva cambiato il nome di Julius in quello di Minutius nel 1518, e di cui il Panzer dà l'elenco dei libri pubblicati a Roma tra il 1524 e il 1531 (tra i quali l'Ippocrate de Fabius Calvus). Morì a Milano nel 1545.

(3) Il TIRABOSCHI, VII, III, p. 446, cita la lettera del Froben a Lutero (14 feb. 1519), basandosi su: GERDESIUS, *Specimen Ital. Reform.*; cfr. anche IV, p. 232, sulla scorta di F. ARSILLI, *De poetis urbanis*.

Gli stessi elementi si trovano in: TACCHI VENTURINI, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, I, p. 307 (con una correzione della lettera di Froben). È la fonte a cui attinge E. RODOCANACCHI, *La Réforme en Italie*, Parigi, 1920, p. 139, che lo chiama Calvi o Calvino. C. CANTÙ, *Les Hérétiques en Italie*, trad. fr., 1867, II, p. 522, lo chiama F. Calvi da Menaggio, che vendeva dei libri a Pavia sotto il nome di Minicius. Il Cantù fa un accostamento del fatto che l'Alciati ebbe Calvino come allievo, col trattatello che il giureconsulto aveva scritto sugli abusi della vita monastica. P. E. VIARD, A. Alciat, Parigi, 1926, ha messo in chiaro la questione in una lunga nota (p. 133-136), citando i passi della corrispondenza a Calvus, che si trova in *Marquardii Gudii et Doctorum virorum ad eum epistolae...*, ed. P. Burmann, 1697, dove si trovano inoltre, le lettere di B. Rhenanus

corrispondenza di Froben a Lutero, che Calvus si lasciò sedurre dai riformatori, si dovette però ben presto riprendere. In una lettera datata Nonis Aprilis 1521, che è stata citata per dimostrare il poco interesse che l'Alciati aveva per il Luteranesimo, Calvo riceveva questa risposta:

« Solemne tibi est quoties ad me das literas, aliquid de Lutherio scribere, omnemque lapidem movere, quo in eum animos sumam. Ipse imparem me oneri agnosco, quare hanc spem ex corde tuo divelle nec enim unquam impetrabis, ut sutor ultra crepidam ascendam. Marliani orationem, magis ut tuae voluntati morem geram, quam quod eam probem, perlegam et emendabo. Forte et sub ficto nomine epigrammate insigniam. Non negaverim, si ceteris scribliginibus quae hactenus edite sunt, conferatur eam esse aliquid: istos enim Magiros Palatii et Isidoros hujusque monetae scriptores non pluris facio, quam scarabeum. At de Vio (non videtur mihi omnino devius, si rationibus suis sermonis munditiem addidisset) mirum est hominem tam arrogantem, eundem et tam infantem esse, et non demittere animum cum se ipsum conspicit, si modo aliquando se conspicit, et non semper extra habitat: utcumque pluris facio eum, quam quemlibet alium, qui hactenus hujusmodi argumentum attentarit; nam acutus est et brevis et acerrimus disputator. Vellem aliquid et in hoc genere Egidius attentasset, aliquantisperque Judaismum sineret quiescere dum hoc agit » (1).

Benché alcune allusioni dell'Alciati rimangano oscure, il passo è tanto più interessante in quanto, mentre indica qual'era il compito di F. Calvus a Roma, dimostra anche come l'Alciati fosse molto al corrente di tutto quanto si stampava e si preparava per le stampe. Il Caietano, che aveva già scritto sulle indulgenze e che nelle sue opere aveva moltiplicato gli attacchi contro i dissidenti, è perfettamente conosciuto; e non v'è dubbio che l'Egidius in questione sia il cardinale Egidio da Viterbo, il quale aveva accolto presso di sé Elia Levita e non si occupava più che di letteratura ebraica e cabalistica. L'Alciati inoltre era al corrente del viaggio del cardinale in Germania (2).

Un'altra lettera datata tertio Kalendas Majas 1521, ci dimostra che Calvus non rinunciava ai suoi progetti. L'Alciati gli risponde:

« Ad Sadoletum scribam et mandata tua exequar. Quamvis tam longa admonitione non indigerem, eam tamen legere mihi pergratum fuit, nisi quod occidit miseros crambe? Quid enim toties mihi Lutherium inculcas? quem ego bene vel male faciat, nihil aestimo: et quoniam id ad me non pertinet susque deque fero. Ed forte publice interest esse aliquem qui tantam licentiam coerceat, et qui etiam injusta defendat, ut saltem justa obtineantur. Morem tibi in eo gessi, quod exorcistae titulo malum epigramma composui: ex Platonicorum tamen traditionibus quaedam in eo adsunt. Arminii mentionem feci, ut Frobenii

---

a Calvus, la lettera di L. Coelius a Erasmo (p. 117) e di Antonius Verrus a Calvus (p. 144).

Sull'editore, G. FUMAGALLI, *Lexicon Typographicum Italiae*, Firenze, 1905, non riferisce nulla. L'Alciati (Epist. Dicembre 1521) parla del marchio « Calvi Elephas »; cfr. PANZER, *Annales*, VIII, p. 267, 270.

(1) MARQUARDII.., p. 88.

(2) Cfr. E. MASSA, EGIDIO DA VITERBO, in *Archivio di filosofia*, 1949, p. 103 sgg.

temeritatem obviam irem, qui in secunda Erasmi editione in Testamentum novum liminarem pagellam pictura insignivit qua Quintilium Varum Arminius superat, victoque insultat hoc dicterio: tandem vipera sibilare desiste: ut minime dubitem vera esse, quae scribis de Germanis ».

Ed Alciati reca un ultimo chiarimento sulla lettera datata: pridie Nonas Majas del medesimo anno:

« Quomodo me de Lutherano negotio excusem in literis ad Sadoletum leges: sum enim in Glossematis illis meis articulum illum excussurus » (1).

Le altre lettere dell'Alciati mettono in evidenza quale parte avesse F. Calvus, nella sua vita di umanista attento ad ogni produzione letteraria. Non sono stati notati, a quanto pare, dei passi importanti, relativi a Diego Lopez Zuniga:

« Quae de Jacobo Lopis Stunica scribis accepi omnia: ejus librum nondum vidi: sed suspicor pseudo-christianum esse: ejus enim familiae plures Avenione Judaei erant, quorum aliqui sacro se lavacro abluerunt: et ex eis quidam medicus, mediocriter doctus, familiaris meus est. Ejus librum libenter legerem, si ad Andream fratrem tuum venalem miseris, forte comparabo, nam si malus erit, mittam, ut una cum Alcorano, veneat » (2).

Un anno dopo, l'Alciati ha ormai letto il libro e non torna più sulla strana ipotesi; il suo giudizio sull'opera è abbastanza buono.

« Legi Stunicae *Annotationes*: vir est doctus, ingeniosus, cautus, punctim ferit: sese colligit; a signis non aberrat. Facile Hispanum hominem agnoscas qui ut ab Erasmo, flumine illo, et ubertate dicendi superatur, ita ipse in Hebraicarum literarum cognitione vicissim eum superat. Nam quae ad Graeca attinent, merae videntur minutiae et quod dicitur λεπτολογήματα sunt ».

Nella sua prima lettera da Avignone, l'Alciati nota il passaggio di Agathius Guidacerius: « Cum igitur valde animo cruciarer, Agathius vir trilinguis, cum me visitatum venisset, valere te recte nuntiavit: beavit me vir ille optimo hujusmodi nuntio ». Quando, dopo il sacco di Roma in cui perse la sua biblioteca come tanti altri, A. Guidacerius se n'andò a insegnare a Parigi, l'Alciati ne dà l'annuncio a Calvus: « Agathius tuus Guidacerius Hebraica profitetur, stipendiique nomine ducenos aureos habet ».

È già stato notato il passo della corrispondenza in cui l'Alciati chiede al suo corrispondente romano di metterlo in relazione con l'erudito giureconsulto di Napoli, stabilitosi a Roma, Alexander ab Alexandro, quello da cui l'Alciati si informa della traduzione di Ippocrate intrapresa da un omonimo di Calvus: Fabius Calvus Rhavennas (3).

Non indugeremo più che sul nome di un personaggio ancora poco conosciuto e che è forse Leonardo Pomar, l'amico di C. de Longueil, di G. Budé, di H. C. Agrippa e di Charles de Bovelles. In una lettera da Avignone, del 14 Kal. Jan. 1520, l'Alciati scrive:

---

(1) MARQUARDII.., p. 90.
(2) *Ibid.*, p. 75.
(3) Cfr. E. MUNZ, *Raphaël*, 1881, p. 432.

« Si quicquam Patavii facturus hac de re es, poterit aliquo tibi adjumento esse Leonardus Hispanus qui de Gallia illuc nuper est conductus, ut Medicinae studia profiteatur: is mihi amicus, et Antonio Justiniano familiaris ».

E in un'altra lettera da Milano, datata 12 Kal. Feb. 1523: « Sunt in eo Gymnasio plerique amici qualis magister Leonardus Hispanus medicus » (1).

FRANÇOIS SECRET.

APPENDICE

JOANNES GATTUS E PAULUS DE HÉRÉDIA

Il domenicano Joannes Gattus, che G. Benignus citava tra i personaggi importanti della cerchia del Bessarione, morì vescovo di Cefalù nel 1484, dopo aver insegnato a Firenze, Bologna, e Ferrara; e dopo aver fatto un viaggio in Grecia, attrattovi dal suo desiderio di sapere. « Pontificii Caesarisque juris erat peritissimus, physicus, astronomus, rhetor ac praeter latinas, graecis hebraicisque literis ornatus » (2). È interessante trovare due ebraicisti nella cerchia del Bessarione. Chi conosca un po' Fernando da Cordova, sarà lieto di veder animarsi la figura di J. Gattus. Egli compare infatti nella « Epistola de secretis » di Paulus de Hérédia, il quale fu uno dei maestri di Pico della Mirandola e lanciò nella letteratura del Rinascimento il famoso « Gale Razeia » (3). Abbiamo già avuto occasione di notare che Hérédia, spagnolo d'origine, aveva soggiornato in Sicilia, dove si era convertito. Uno dei dotti cristiani a cui si era rivolto per istruirsi, fu appunto Joannes Gattus; da abate commendatario di Itala e di Agro, era diventato vescovo di Cefalù nel 1472, vescovo di Catania nel 1475 e infine di nuovo vescovo di Cefalù nel 1479. Il dialogo sulla questione della genealogia di Cristo (4) si svolge dunque tra il 1472 e il 1484.

« Nonnulli sacre pagine professores mihi respondebant verum esse (fol. 13) evangelium ipsum narrare genealogiam Joseph, verum quia lex est in Veteri Testamento quod cum aliquis moriebatur non relicto herede masculo: filia caperet hereditatem hac conditione ne nubere posset homini qui non esset ex ejus tribu: ne hereditas in alienam tribum transiret. Et quia Ioachim carebat filio: ejusque hereditas ad virginem Mariam filiam perveniebat: necesse fuit ut nuberet homini

---

(1) Cfr. GLANES... in *Rev. Et. Juives*, 1956, p. 96 sgg.

(2) Cfr. « *Thesaurus antiquitatum et historiarum Siciliae* », Leida, 1723; FRANCISCUS MAUROLYCUS, *Sicanica historia*; e T. FAZELLUS, *De rebus siculis*, p. 54, Sono le fonti a cui attinge QUÉTIF. Cf. U. CHEVALIER, *Bio-bibliogr.*, alla v.

(3) Cfr. « *Pico della Mirandola e gli inizi della cabala cristiana* », in « Convivium », I, 1957. *La Epistola de secretis* sarebbe del 1487.

(4) Vangelo secondo S. MATTEO, I, 1-17; LUC., III, 23-38.

sue tribus. Ecce quonam pacto Virgo Maria erat ex domo regia et tribu Iude. Ego vero huic rationi respondebam legem ab eis ablatam esse quidem veram sed mihi non constare: nec esse certum sanctum Ioachim filium non habuisse et si theologi id asserant non credere: ex quo nec evangelio nec prophetia extaret: et aliquando congressus sum cum Cato presule Cephaludensi qui mihi respondit. David inter alios habuisse duos filios Salomonem et Nathan: esseque duo evangelia: unum divi Matthei quod incedit per seriem sive ca tenam Salomonis: narratque genealogiam Joseph. Alterum vero Luce quod pergit per seriem Nathan. Levi autem qui descendit ex genere Nathan secundum Lucam genuit Melchi et Panteram. Pantera autem genuit Bar Panteram: bar Pandera vero genuit Ioachim: Ioachim ve (Fol. 13 vero Virginem Mariam. Et de genere Salomonis secundum Matheum Natan genuit Jacob et postquam natus est Jacob mortuus in Matan ejusque uxor accepit in virum Melchi filium Levi et fratrem Pantere ex qua genuit Heli: quod Lucas testatur inquiens ut putabatur filius Joseph qui fuit Heli. Ex quibus ostenditur Jacob et Heli fratres esse uterinos Jacob quidem ex genere Salomonis: Heli autem ex genere Natan qui accepit uxorem et sine liberis decessit: ideo Jacob ejus frater uterinus ut semen suum suscitaret et nomen ejus uxorem duxit ut precipit Lex: et ex ea genuit Joseph virum Marie: qui quidem erat filius Jacob secundum naturam et ex genere Salomonis et filius Heli, secundum vero Legem ex genere Natan: propterea unum ex Evangeliis refert Joseph filium esse Jacob et aliud Heli. Ex quibus apparet Virginem Mariam fuisse ex domo regia et tribu Judae: nec non consanguineam Joseph. Ego hanc rationem negabam: utpote quae ex Evangelio non extaret et insuper eam dissolvebam contraque probabam tribus rationibus: primo quod propositio ipsius Cati asserentis Levi generasse Melchi et Panteram (pace ejus dicerem non est vera: quum Melchi erat pater Levi et non è contrario): quod (Fol. 14) quidem satis apparet ex Luca qui non accepit generationem ex patre ad filium secundum Matheum sed ex filio ad patrem quemadmodum ait ut putabatur filius Joseph qui fuit Heli qui fuit Matan qui fuit Levi: qui fuit Melchi. Ex quibus elucet Melchi esse patrem Levi. Secunda ratione quod propositio ipsius Cati dicentis quod mortuo Heli Jacob frater ejus uterinus ut suscitaret semen et nomen Heli accepit ejus uxorem. Hoc ejus itidem pace esse non potest: quum lege jubente ut mortuo fratre sine liberis: alter frater accipiat ejus uxorem id accidit cum sunt fratres ejusdem patris quum ipse semen suum et nomen suscitat. Quando autem sunt uterini non ex eodem germine nascuntur neque semen suscitant nec nomen: immo prohibetur ab omnibus doctoribus qui ante et post Christi passionem fuere. Tertia quod cum quis ducit uxorem fratris: primo quem ex illa suscipit filio nomen de mortui imponere debet secundum doctorum institutionem quandoquidem textus ait eum nomen suscitaturum: et propterea Jacob qui genuit Joseph non debebat imponere Joseph sed Heli sicut demortuus appellabatur. His omnibus rationibus propositio Cati mihi non placet. Verumtamen magister Alexander (1) in suo argumen (fol. 14 v)to mihi respondit vere Luce Evangelium omni modo genealogiam gloriose Virginis Marie continere: sanctumque Ioachim fuisse filium Heli. Ego autem illi respondi: si id verum est cur Ioachim non nominatur in Evangelio: quod dicere debebat qui fuit Ioachim qui fuit Heli. Respondit: non alia ratione

(1) Non ci è stato possibile identificare questo Alexander, chiamato più sopra « Alexander Anconitanus ».

factum: quoniam eo tempore notissimum erat Ioachim filium esse Heli: ideo Evangelista ejus nomen pretermisit. Nostra autem de illo argumento satisfactio postquam Spiritu sancto inspirati ad cognitionem veritatis pervenimus est hec: ipsamque duobus modis formamus: prima dicimus argumentum Judei non habere locum hac argumentatione Messias nasciturus erat ex domo regia et tribu Jude: ipseque generandus erat ex muliere sine viro: consequens est matrem ejus futuram ex domo regia et tribu Jude. Quod autem Messias generandus esset ex muliere sine viro tribus testimoniis probabimus quam brevissimis cum Epistole ratio prolixitatem respuat quod faciemus in *Ense* (1) nostro quem Deus ad finem optatum perducere permittat.

---

(1) In altri passi, Hérédia cita, come opera compiuta, l'*Ensis Pauli*, di cui ci rimane il poema liminare di Flaminio.

UNA INEDITA BIOGRAFIA SETTECENTESCA DEL BOCCALINI

Nel penultimo decennio del XVIII secolo un oscuro uomo di penna della Corte pontificia, l'abate Francesco Parisi, tentò di acquistarsi fama negli agoni dell'erudizione letteraria dispiegando un'attività tanto vivace quanto breve, troncata forse da una morte precoce. Nella sua qualità di segretario e « bibliotecario dell'eccellentissima Casa Borghese » — così si qualifica nel 1787 in fronte alla sua *Epistolografia* — e servendo in particolare il cardinale Scipione di quell'illustre casato (1), egli aveva potuto frugare a suo agio il ricchissimo archivio famigliare, nel quale erano confluite importantissime carte private e pubbliche, specialmente durante il pontificato di Paolo V. Spinto da ambizioni letterarie, che nel 1780 l'avevano indotto ad ascriversi agli Agiati di Rovereto col peregrino nome di Calidonio (2), il Parisi pensò di mettere a frutto la propria esperienza di segretario e quella miniera di ignorati modelli di bello scrivere epistolare, compilando un manuale « per la gioventù impiegata nelle segreterie, specialmente in quella della Corte Romana », allegandovi a titolo di esemplificazione pratica « una raccolta di lettere inedite di persone illustri per dignità, per letteratura e per ministeri pubblici ». Cautele spontanee o divieti dall'alto imposero poi all'autore di fornire una silloge di lettere esemplari meno ricca di quanto egli l'aveva vagheggiata, lo costrinsero a sopprimere a più riprese i nomi dei destinatari, ma non impedirono alle sue *Istruzioni per la gioventù* di vedere la luce a Roma, nel 1781, in tre giusti volumetti tutt'altro che spregevoli per i cultori di storia letteraria e civile, perché conservano documenti non più reperibili oggidì nell'archivio Borghese (in gran parte depositato — com'è noto — nel grande Archivio Vaticano) e tanto trascurati da potersi ritenere ignoti del tutto. Se non fra i letterati, certo tra la gioventù aspirante agli impieghi, quel manuale di epistolografia ebbe

---

(1) Scipione Borghese, maestro di camera sotto Clemente XIII nel 1766, conservò l'ufficio sotto Clemente XIV, dal quale venne innalzato alla porpora il 10 settembre 1770; morì il 20 dicembre 1782. Il Parisi lo chiama suo « padrone » nel dedicargli nell'81 le *Istruzioni per la gioventù*, di cui dirò tra breve.

(2) Cfr. *Memorie dell'I. R. Accademia di Scienze, lettere ed arti degli Agiati di Rovereto*, Rovereto, 1901, p. 513, n. 605. Un fugacissimo cenno al Parisi si legge anche in C. FRATI, *Dizionario biobibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani*, Firenze, 1933, p. 437-8.

fortuna, perché il Parisi ne curò negli anni 1784-85 una seconda edizione in quattro tomi, riveduta e completata dei preziosi indirizzi dei destinatari (1). È possibile ricuperare per questa via un paio di non mai menzionate lettere del Boccalini, che tra l'altro confermano la sua presenza, nel biennio 1606-1607, al governo della terra di Bagnacavallo, in quel territorio estense che era stato annesso allo Stato pontificio da meno di due lustri. Eccone il testo:

TRAIANO BOCCALINI
AL CARDINALE BONIFACIO CAETANI (2)

Ad un prencipe grande come è Vostra Signoria illustrissima si devono mandar discorsi di materie grandi, e perciocché ella è immersa nei negozi talmente che non può pur respirare, fa bisogno presentarle scritture brevi. Il trattar materie nobili in poche righe o è impossibile, o è virtù che non si trova in me: sarà uffizio della molta benignità di Vostra Signoria illustrissima in così lunghe scritture (3) incolpare l'importanza delle materie che tratterò o lo scusar l'ignoranza mia, il quale credo anco di conseguire parte di quella buona grazia di lei, che è scopo di ogni mio pensiero, con una buona volontà che ho di far cosa che le sia grata, dove non arrivino le mie forze. Dio Nostro Signore conceda a Vostra Signoria illustrissima ogni prosperità, e con ogni riverenza le bacio la mano.

Da Bagnacavallo, li 17 novembre 1607.

Di Vostra Signoria illustrissima divotissimo e obbligatissimo servitore

TRAJANO BUCCOLINI.

TRAIANO BOCCALINI
AL CARDINAL SCIPIONE CAFFARELLI-BORGHESE (4)

Coll'occasione di alcune bellissime parole di Tacito nella *Vita di Agricola*, ho discorso delle considerazioni che dèe avere un prencipe,

---

(1) Una terza edizione romana, che riproduce fedelmente la seconda, vide la luce nel 1804, senza nuovi interventi dell'autore, che forse a quella data era già defunto.

(2) F. PARISI, *Istruzioni per la gioventù impiegata nelle segreterie* ecc., Roma, B. Francesi, 1781, vol. II, pp. 260-261 (indirizzo: « A N. N. »); 2ª edizione, Roma, A. Fulgoni, vol. IV, 1785, pp. 162-163 (indirizzo decifrato); 3ª ediz., Roma, M. De Romanis, 1804, vol. IV, pp. 179-179. In nota il Parisi rileva — senza spiegarsene la ragione — che il Boccalini usa qui nella sottoscrizione la forma raggentilita « Buccolini ».

(3) La lettera accompagnava verosimilmente l'invio al porporato di una sezione dell'ingentissimo commentario su Tacito.

(4) F. PARISI, *Istruzioni* cit., Roma, 1781, vol. II, pp. 261-262 (indirizzo: « Al medesimo »); 2ª ediz., Roma, vol. IV, 1785, p. 163 (indirizzo: « Al card. Borghese »); 3ª ediz., Roma, 1804, vol. IV, p. 179.

il qual domina popoli che per lungo tempo sono vissuti liberi (1). Mi son forzato dir cose che le sieno di gusto. Ed a Vostra Signoria illustrissima con ogni riverenza bacio la mano, pregandole da Dio Nostro Signore ogni bene.

Li 25 novembre 1607.

Di Vostra Signoria illustrissima divotissimo e obbligatissimo servitore

TRAJANO BUCCOLINI

Poco più tardi, nel 1787, il Parisi diede in luce la prima sezione di un'altra non dissimile opera, intitolata *Della epistolografia,* nella quale si proponeva di riprendere su trama ben più vasta la pubblicazione di carteggi dei secoli XVI e XVII giacenti nell'archivio borghesiano, accompagnandoli con larghe illustrazioni storiche e biografiche. Il libro primo, che è dedicato ai carteggi di Cinzio Aldobrandini (1551-1610), potente cardinale nipote di Clemente VIII, e si apre con un ampio e documentato racconto della vita di quel porporato (2), non fu seguito da altri, né è dato sapere se lo scarso successo dell'erudita raccolta o la morte inopinata del suo autore abbiano troncato così presto l'ambizioso proposito.

Per quanto riguarda il Boccalini, preme qui ricordare che in quegli anni il Parisi si era soffermato su un codicetto borghesiano (ora segnato IV. 23 in quel fondo dell'Archivio Vaticano) contenente in elegante trascrizione 44 ragguagli spediti dall'autore al cardinal Scipione Caffarelli-Borghese il 20 giugno 1609. Con molta diligenza il Parisi raffrontò il manoscritto con le *Centurie* divulgate per le stampe, vi ravvisò varianti cospicue e buon numero di inediti e si dispose a curarne un'edizione che non ebbe poi agio di realizzare (3). Ma nel-

---

(1) Si tratta del commento al passo tacitiano: « Nunc demum redit animus... » (*Agric.*, 3), che nell'edizione originale delle *Considerazioni* (Cosmopoli, 1677), si legge alle pp. 19-23, e nella *Bilancia politica* (Castellana, 1678), alle pp. 19-23 del vol. II.

(2) F. PARISI, *Della epistolografia libro primo, diviso in tre parti* ecc., Roma, A. Fulgoni, 1787, 2 voll. (con un ritratto e un albero genealogico dell'Aldobrandini). Il vol. I comprende la dedica del Parisi ai « Signori Confalonieri della città di Sinigallia », patria del Cardinale; quindi (pagine 1-22) la *Prefazione*, che espone il disegno vastissimo dell'opera; infine (pp. 23-288) la parte I, cioè le *Memorie della vita di Cinzio Passeri Aldobrandini cardinal di S. Giorgio*. Il vol. II accoglie nelle sue 288 pp. le parti II e III, cioè le *Lettere scelte del Cardinal di S. Giorgio e d'altri a lui*, fra le quali si leggono importanti missive di Antonio Possevino, di Angelo Maria Graziani, del nunzio in Polonia Germanico Malaspina, del segretario Lanfranco Margotti, con particolare riguardo agli affari di Piemonte, d'Urbino, di Francia, di Polonia e di Transilvania. Nel 1788 videro la luce a Bergamo le *Osservazioni sopra la epistolografia di F. Parisi*, dettate a propria difesa dall'abate Angelo Personeni, un precedente biografo del cardinale Aldobrandini più volte confutato nelle *Memorie* del Nostro.

(3) Il codice borghesiano venne riscoperto da G. MESTICA, che ne diede in luce la dedicatoria nel suo *T. Boccalini e la letteratura critica e politica del Seicento*, Firenze, 1878, pp. 101-2; lo studiò poi G. RUA, che ne

l'interno del primo piano della legatura, sotto la data del 1° dicembre 1784, lasciò memoria autografa dell'avvenuta collazione, distinse a margine i ragguagli inediti, sottolineò le più cospicue varianti e infine — quel che più conta — si accinse a scrivere un saggio biografico sul Boccalini, destinato evidentemente a costituire il proemio introduttivo della vagheggiata pubblicazione. La minuta autografa di questo lavoro, probabilmente incompiuto e certo mutilo di un paio di foglietti in fine, si conserva oggi quale primo inserto nella filza IV, 215 del fondo Borghese. Le carte, numerate a macchina di recente, assommano a 29, ma, se si escludono le fodere o coperte di riparo (sulla prima delle quali campeggia la dicitura: « Fogli di minute del guastatore Parisi »), il testo vero e proprio occupa non più di 16 foglietti, numerati anticamente 1-5 e 11 *b* e scritti per l'ordinario solo sul *recto* (1), mentre altri sei foglietti, in origine privi di numerazione, contengono insignificanti appunti bibliografici tratti da fonti ben note (Bayle, Mazzuchelli ecc.). In ogni caso il fascicoletto si trova là dove lo segnala il catalogo antico del fondo borghesiano e stupisce che il sempre diligente Rua, una sessantina d'anni or sono, lo abbia « cercato indarno » (2).

Fondato su larga conoscenza della precedente letteratura critica boccaliniana, intessuto di giudiziose considerazioni, il piccolo saggio del Parisi riesce soprattutto prezioso per i documenti originali (ora menzionati, ora integralmente trascritti) che l'autore ebbe sott'occhio nell'archivio borghesiano e che sono oggi irreperibili nella parte accessibile di quel fondo. Promosso così a fonte primaria e insostituibile, il testo del buon Parisi merita, se non m'inganno, i tardi onori della pubblicazione integrale (3).

LUIGI FIRPO.

---

trasse un ragguaglio inedito e fornì di altri otto un breve sommario (*Per la libertà d'Italia*, Torino, 1905, pp. 30, 66-68, 186-188). Ampia illustrazione nella mia nota: *La terza « Centuria » inedita dei « Ragguagli di Parnaso » di T. Boccalini*, « Annali della Scuola Normale sup. di Pisa », Classe di lettere ecc., serie II, vol. XII, 1943, pp. 188-191; cfr. anche T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori* a cura di L. FIRPO, Bari, 1948, vol. III, pp. 548 e 552 segg.

(1) Soltanto i fogli 5 e 11 *b* sono vergati anche al *verso*.

(2) G. RUA, *Per la libertà d'Italia* cit., p. 69, nota 31. La notizia dell'irreperibilità è passata tal quale in R. H. WILLIAMS, *Boccalini in Spain*, Menasha (Wisc.), 1946, p. 1.

(3) Colloco nel testo, tra parentesi, le sommarie annotazioni bibliografiche del Parisi, integrandole a piè di pagina con alcune mie indicazioni complementari.

FRANCESCO PARISI

BIOGRAFIA O NOTIZIE SULLA VITA E LE OPERE DI TRAIANO BOCCALINI

Visse dal 1556 al 1613.

È così celebre nella repubblica delle lettere il nome di Traiano Boccalini, che non v'è quasi scrittore di storia letteraria, che di lui non abbia parlato con molti encomi del suo ingegno e della sua profonda dottrina politica. Nacqu'egli l'anno 1556 in Loreto (MAZZUCH., *Ist. de' lett. ital.*) (1), benché, forse perché in Roma era stabilita la sua famiglia, o perché in questa città il di lui padre, che vi professava l'architettura, lo fece educare e applicare alle scienze, o finalmente perché quivi acquistò egli la rinomanza e la conoscenza de' dotti e la protezione de' grandi, si denominò romano. Romano pure lo chiamò Gian Vittorio Rossi (*Pinacoth.*, edit. Guelferbyti, 1724, pag. 271) (2), il Moréri e il Bayle ne' loro dizionari (3). Monsignor Fontanini fu il primo a dir che nascesse egli in Loreto (*Bibl. della eloq. ital.*, II, pag. 138), e il Zeno, che per il noto suo malumore contro questo prelato non lascia alcuna occasione di contradirli, pretende che senza fondamento lo facesse nascere in Loreto, quando egli si nomina romano, e tale anche è enunciato ne' registri de' morti della chiesa parocchiale di S. Maria Formosa di Venezia, dov'egli morì d'anni 57 a dì 16 novembre 1613 (4). Ma, oltre il testimonio del Fontanini, v'è quello di mons. Domenico Giorgi (*Catal. della bibl. Capponi*) (5), o sia del padre Alessandro Bensi, e del conte Mazzuchelli (*loco citato*), i quali dànno alla città di Loreto l'onor del nascimento del Boccalini.

Né mi par da far caso che nel nominato registro della sua morte sia chiamato romano. Sappiamo che ognuno, ancorché nato in qualche castello, o anche città dipendente da una capitale insigne, trovandosi fuori del suo Stato, vanta per sua patria la capitale, e ai parochi basta ne' loro libri enunciare quella patria de' morti stranieri, ch'essi si attribuiscono, e il Boccalini altresì avea tutte le ragioni di chiamarsi romano.

Ciò che mi reca meraviglia si è che tutti i scrittori gli dànno il cognome di « Boccalini », e lo stesso suo figliuolo Aurelio si scrive pur « Boccalini », quando Traiano in molte sue lettere originali inedite, scritte dal 1594 sino al 1608, da me vedute, si denomina « Buc-

---

(1) G. MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, vol. II, parte III, Brescia, 1762, pp. 1375-1383.

(2) J. N. ERYTHRAEUS, *Pinacoteca tertia*, Coloniae Ubicinorum, 1648, p. 221-3.

(3) L. MORÉRI, *Le grand dictionnaire* ecc., Lyon, 1674 (cfr. la XVIII ediz., 1740, vol. II, p. 309); P. BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, 1696 (cfr. la VI ediz., 1741, vol. I, pp. 584-5).

(4) G. FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, con le annotazioni del sig. A. ZENO, Venezia, 1753, vol. II, pp. 138-9. La data di morte del Boccalini non è il 16, ma il 29 novembre 1613.

(5) [D. GIORGI], *Catalogo della libreria Capponi*, Roma, Bernabò, 1747, p. 74.

colini », e solo in una scritta l'anno 1612 da Venezia si sottoscrive « Boccalini ». Può darsi che il suo vero cognome fosse Buccolini, ma perché altri, o per corruttela o per capriccio lo chiamassero Boccalini, e forse con tal cognome fosse anche notato nelle patenti degli offici ch'egli esercitò nello Stato, per giuste cause egli vi si accomodasse.

Sembra che il Boccalini in Roma facesse il corso de' suoi studi e che ivi per qualche tempo si applicasse ad insegnare altrui le belle arti. È cosa certa che ivi egli insegnò la geografia a mons. Guido Bentivoglio, che, dopo la riduzione di Ferrara alla Santa Sede, si era portato in quella corte. Questo gran prelato e cardinale fa un onorevolissimo elogio al Boccalini (*Mem.*, stampa di Venezia, Baglioni, 1648, pag. 124), chiamandolo « versatissimo in quella sorte di studi (della geografia) e insieme gran politico, ma in particolare grande anotomista di Tacito, di cui ne ha trasfusa l'anima, per così dire, nel suo finto re Apollo e fattone correre la dottrina per tutto quel suo gazzettante, imaginario e sì misteriosamente burlesco Parnaso » (1). E certamente ne' suoi ragguagli, che sono di quel genere d'imitazione scritto in prosa, che possono annoverarsi tra le poesie, come i *Dialoghi* di Luciano e del Pontano, l'*Argenide* del Barclaio, il *Telemaco* di Fénelon e altri simili, ha egli fatto conoscere quanto fosse profondamente versato nella filosofia, specialmente in quella parte che concerne il governo de' popoli, e quanto avesse penetrato addentro nella lettura di Platone e di Aristotile, e quindi con quanta riflessione si foss'egli applicato allo studio della storia civile e al conoscimento dell'uomo interiore e delle sue passioni. Né con minor giudizio egli esamina le opere d'ingegno e le produzioni de' letterati, a' quali secondo il merito dà lode o biasimo. Il che per poter fare con fondamento e con quella franchezza propria di lui, è cosa incredibile quanto convenga esser versato. Conviene anche supporre ch'ei fosse informatissimo delle cose de' principi, delle massime nella lettura e nell'esame de' primari scrittori e costituzione di ciaschedun governo, delle leggi delle nazioni, delle forze militari e pecuniarie di diversi Stati, della condotta de' sovrani e loro ministri.

Tutte queste notizie non poteva avere acquistate il Boccalini senza un lungo studio e fatiche sulle scienze e sulle arti liberali, senza conversazione di uomini dotti e versati nelle corti e negli affari politici. Infatti egli avea strett'amicizia con Gianfrancesco Peranda, uno de' più saggi e leggiadri scrittori, non solo di lettere, ma anche d'istruzioni politiche in molti affari importantissimi della Corte romana (veggasi Giano Nicio Eritreo nell'articolo del Peranda, di cui si conservano anche molti manoscritti pregiatissimi e poesie assai leggiadre nell'archivio dell'eccellentissima Casa Caetani), e questi, essendo segretario della Casa Caetani, l'introdusse nella confidenza del cardinale Arrigo Caetani, il che dette a molti sospicione di credere che non solo questo Cardinale insieme col suo segretario aves-

(1) G. BENTIVOGLIO, *Memorie*, Venezia, 1648, pp. 123-4 (citato con qualche inesattezza).

sero al Boccalini somministrate le notizie per comporre i suoi ragguagli, ma eziandio che questi ragguagli, o almeno molti di essi, fossero parto di quel porporato. La quale openione arrivò tanto innanzi, che lo Scavenio (presso Rodio, num. 89 *De auctoribus supposititiis*, pag. 41), il Morofio (*Polyhist.*, vol. I, pag. 81 e pag. 199), il Placcio (*De pseudonym.*, pag. 165) e il Deckero (*De scriptis adespotis*, pag. 253-254) ripongono per tal credenza il Boccalino nel numero de' plagiari (1).

Prima di spiegare il nostro sentimento su l'ingiustizia di quest'accusa, richiede il buon ordine che noi seguitiamo il Boccalino ne' governi che sostenne nel nostro Stato.

Una sua lettera confidenziale e giocosa, scritta li 8 agosto 1594 a Giacopo Sannesio, allora segretario del cardinale Pietro Aldobrandino e quindi cardinale, ci fa conoscere ch'egli si trovava allora, ch'era in età di trentotto anni, al governo di Tolentino, donde portossi egli alla terra di Belforte a far visita alla madre del Sannesio. È da credere che, trovandosi egli nel giro della Consulta, nello spazio di anni dodici, quanti ne corrono dalla data della citata lettera ad altra che abbiamo in data de' 20 maggio 1606, scritta da Bagnacavallo, fosse passato al governo d'altre città o luoghi cospicui. Seguitò egli a governare questa nobile e popolata terra del ducato di Ferrara sino al 1607, e quindi abbiamo una sua lettera scritta da Argenta al cardinal Borghese li 6 settembre 1608 (2). Alla fine di questo anno egli si portò in Roma, accompagnato da una commendatizia del cardinal Bonifacio Caetano al cardinal Borghese, il che risulta da una risposta di questo Cardinale al cardinal Caetano (3), del seguente tenore:

Illustrissimo ecc.,

è giunto il Boccalino, e da lui ho ricevuto la lettera di Vostra Signoria illustrissima, che mi testifica l'opinione che porta della sua persona e il desiderio che tiene di giovarli. E siccome per l'una cosa e per l'altra non sarà cosa in me che io non faccia più che volontieri in beneficio suo, così me gli sono esibito con questo particolar titolo e con l'affetto che egli devrà significare a Vostra Signoria illustrissima per se stesso: e procurerò di confermare la esibizione con le opere, onde conosca quello che può il rispetto di lei e può l'autorità de' suoi comandamenti. Ed umilmente le bacio le mani.

Di Roma, li 31 decembre 1608.

---

(1) Cfr. P. SCAVENIUS, *Bibliotheca Regis Daniae*, Hafniae, 1665, n. 89; J. RHODIUS, *Auctorum supposititiorum catalogus*, n. LVII, pp. 42-3 (entrambi in appendice a V. PLACCIUS, *De scriptis et scriptoribus anonymis*, Hamburgi, 1674); D. G. MORHOF, *Polyhistor*, Lubecae, 1708, vol. I, pp. 87 e 199; vol. III, p. 17; V. PLACCIUS, *Theatrum anonymorum et pseudonymorum*, Hamburgi, 1708, vol. II, pp. 129-130 e 483; J. DECKERRUS, *De scriptis adespotis, pseudepigraphis et supposititiis coniecturae*, Amstelaedami, 1686, pp. 253-260.

(2) Purtroppo queste lettere dell'8 agosto 1594, 20 maggio 1606 e 6 settembre 1608 sono oggi irreperibili nell'archivio Borghese.

(3) In realtà questa commendatizia per il Boccalini, scritta dal Caetani al Borghese da Ravenna il 9 novembre 1608, era superstite nell'archivio Borghese (filza II, 36, fol. 160). L'ha pubblicata il MESTICA cit., p. 100.

L'intercessione di sì gran protettore giovò al Boccalini per farlo passare a governi più lucrosi. Dalla lettera dedicatoria premessa agli *Avvisi de' menanti* sappiamo ch'egli nel giugno del 1609 trovavasi al governo di Matelica e che « nel tempo, che avanzava alle fatiche dei suoi *Commentari* che ogni giorno andava fabbricando sopra gli *Annali* e le *Istorie* del principe degli scrittori politici, Cornelio Tacito, volentieri per sua ricreazione spendeva nella piacevol composizione degli *Avvisi dei menanti di Parnaso* » (1). Par da queste parole potersi congetturare, che l'opera sua seria e favorita, da cui sperava potersi guadagnare la pubblica approvazione e l'immortalità del nome, erano appunto questi *Commentari* sopra Tacito, laddove gli *Avvisi*, fatti per sua ricreazione, erano non già per essere pubblicati, ma solo per procacciare un divertimento a' suoi mecenati. Pur nondimeno, essendo stato gustato universalmente il merito degli *Avvisi* ed essendo molto piacciuti al cardinal Bonifacio Gaetano, si risolse il Boccalini di darli alle stampe.

Sebbene gli *Avvisi de' menanti* fossero da lui scritti prima de' *Ragguagli di Parnaso*, cioè nel 1609, pur nondimeno nella dedica della prima centuria di questi al cardinal Borghese, li chiama « primo parto del suo ingegno » (2), affettando così di aver contradistinto questo porporato, come quello ch'essendo nipote di Papa poteva maggiormente giovarli, consagrandoli le primizie delle sue opere; anzi, per dedica della detta prima centuria si servì di quella stessa che aveva preposta ai *Menanti*, aggiungendo una sola parola, cioè, invece di dire « questo parto del mio ingegno », scrisse « questo primo parto » ecc. Ma in verità il primo parto, cioè gli *Avvisi de' menanti*, fu dedicato al cardinal Caetano (3), senza però mai stamparlo, come contenente cose ingiuriose a gran prìncipi e da rendere odioso l'autore non meno che il mecenate. Risolutosi poi il Boccalini di pubblicare i *Ragguagli*, li ordinò in due centurie, e in esse fece entrare alcuni degli *Avvisi de' menanti*, i quali in questa edizione (4) saranno contrasegnati; prima però li castrò, togliendone tutto ciò che potea dispiacere a' grandi, e gli *Avvisi* rimanenti, restati inediti, dànno ora a noi il merito di arricchirne la letteratura. Dovrà certamente riuscire accettissimo al mondo letterario il gustare questo primo parto di un ingegno portentoso e unico in questo genere di satira, poiché in esso si manifestano le prime idee genuine e i primi originali pensieri di un profondissimo politico e di un penetrantissimo critico, tali quali uscirono dalla sua mente speculativa e filosofica; la quale, parlando quasi all'orecchio di un suo confidente,

---

(1) *Avvisi dei menanti di Parnaso* s'intitolarono dapprima i *Ragguagli* e con tale intestazione compaiono nel codicetto che il Parisi si riprometteva di pubblicare. La citazione della dedicatoria del 20 giugno 1609 riesce qui alquanto manipolata: si può vedere il testo integrale nella mia cit. edizione dei *Ragguagli*, Bari, 1948, vol. III, pp. 356-7.

(2) Cfr. i *Ragguagli* cit., Bari, 1948, vol. I, p. 3.

(3) In verità il codicetto del 1609 reca a chiare lettere in fronte alla dedica il nome del Borghese. Anche poco oltre il Parisi insiste nel dichiararlo inviato al Caetani.

(4) Si ha qui conferma del proposito del Parisi di pubblicare il presente saggio a mo' di prefazione in capo alla progettata edizione degli *Avvisi*.

senza verun ritegno né rispetto umano, colla sola scorta della verità dette libero corso alla sua penna per esprimere senza velo i suoi più arcani e anche arditi sentimenti. Il che scorgesi ad occhi veggenti dal confronto di questi stessi *Avvisi* manoscritti, terminati e mandati al cardinal Caetano sin dall'anno 1609 per suo privato divertimento, non già per essere pubblicati, con alcuni pochi de' medesimi che furono inseriti posteriormente, cioè dopo il 1612, tra gli stampati. In questi stampati si veggono tagliati qua e là molti ingegnosissimi motti e talora interi periodi, che costituiscono la grazia e il nerbo di que' spiritosi concetti che, leggendosi ne' manoscritti, fanno sorpresa all'intelletto de' leggitori. Onde, chi sa distinguere il merito di un'opera, ove non solo si sente la voce, ma si mira la mente e il cuore dell'autore, non esiterà certamente di dar la preferenza a questo prezioso manoscritto sopra tutti gli altri del Boccalino dati finora alle stampe, ne' quali il timore e il rispetto han posto il freno alla libertà dell'ingegno, la quale ha renduti sopra gli altri stimabili gli scrittori delle repubbliche greche e della romana.

Per assistere all'edizione de' *Ragguagli* portossi il Boccalini in Venezia, donde scrisse al cardinal Borghese la seguente lettera (1)...

Undici mesi dopo, cioè il dì 16 novembre 1613, avvenne in Venezia la morte del Boccalini. La maggior parte de' scrittori asseriscono che sia stata violenta nella maniera che vien narrata dall'Eritreo nella *Pinacotheca* stampata Guelferbyti, 1729, pag. 765: « quodam hic Venetiis, ubi se maxime tutum fore sperabat, a quatuor vel sex militibus, ut aiunt, circumventus, ad pulsandos homines valentissimis et adeo ab illis sacculis plenis arena contusus commitigatusque est, ut ea verberatione supremum diem obierit ».

Questa novella, da lui intesa dalle voci del volgo (« ut aiunt ») e narrata anche con qualche variazione dal Moréri e da altri, facilmente ha trovato credito presso molti, finché Apostolo Zeno, colle ricerche fatte nel sopranominato registro de' morti di S. Maria Formosa, ha ritrovato essere il Boccalini morto di morte naturale, cioè di « dolori colici » e di « febre ». E nel vero, donde erano sbucati que' quattro o sei soldati, che montura essi portavano, e come poi si salvarono in una città che si fa pregio di dare sicurissimo asilo a' forestieri e dove non sarebbe passato impunito un delitto di violenza fatto con tanta temerità e disprezzo della pubblica autorità? E quale oggetto poteva avere l'occultare e l'alterare la verità ne' pubblici registri? Oltre di che, gran peso a comprovare la morte naturale di questo letterato dèe avere la congettura, o piuttosto l'argomento fondatissimo del Zeno sul silenzio del padre don Francesco Ruggieri Somasco, pubblico lettore di lettere umane in Venezia, nella *Trutina Delphica tabellariatus Traiani Boccalini* stampato in Monaco presso Niccolò Enrico l'anno 1622 (2), il qual Ruggieri, avendo in

---

(1) Il Parisi trascrisse qui la lettera spedita dal Boccalini al card. Borghese, da Venezia, il 15 dicembre 1612. L'originale è irreperibile. Se ne veda il testo nei *Ragguagli* cit., Bari, 1948, vol. III, pp. 368-9.

(2) L'esatto titolo del libello diffamatorio contro il Boccalini suona: F. RUGERII, *Trutina delpholudicri tabellariatus Traiani Boccalini* ecc.. Monachii, 1622.

essa *Trutina* parlato del Boccalini con sommo vilipendio, e vivendo egli in tempo della di lui morte, avvenuta tre anni prima e forse anche quando stava scrivendo questa invettiva, non è credibile che volesse risparmiarlo, tacendo questa morte tanto per lui ignominiosa e tanto altresì confacente alla sfrenata libertà con cui egli parla delle nazioni e de' monarchi rispettabilissimi.

Oltre questa libertà e inclinazione alla satira e alla maldicenza, due altre accuse sono date al Boccalini: la prima, di non avere ne' vari governi da lui esercitati posti in pratica que' principi di sana politica, de' quali è stato maestro e zelante difensore. Poiché dice l'Eritreo che erano frequenti in Roma contro di lui i ricorsi de' popoli da esso governati. E da questi ricorsi l'Eritreo, portato dal suo genio a moralizzare e mostrare la sua eloquenza su qualunque luogo comune che li si faccia incontro, fa argomento della storia politica del Boccalini e mette in campo il vecchio proverbio, che niuno regola peggio la sua coscienza di un teologo, niun difende peggio la sua causa di un avvocato e niun ha minor cura della sua sanità di un medico. Ma queste, a mio credere, sono piuttosto riflessioni ingegnose che prove concludenti. Non sempre i ricorsi contro un magistrato sono pruove della sua mala amministrazione. Vi sono de' popoli licenziosi e intoleranti, che non possono soffrire il zelo di un governante, ch'esigge la esatta osservanza delle leggi, che umilia i prepotenti, che difende i deboli, che solleva gli oppressi, che castiga i malfattori, che non soffre l'espilazione delle casse pubbliche, che applica i rimedi legali contro gli usurpatori dell'entrate comunitative, che non permette ai pubblici rappresentanti spese inutili e capricciose, che, insomma, non si fa vincere dai riguardi privati quando si tratta del bene universale.

Questi tali ministri, quanto più sono integri e imparziali, tanto meno sono graditi nelle società poco osservanti delle leggi, onde non è poi maraviglia se tentano scuotere il giogo e se li perseguitano con calunnie e con ricorsi. È cosa dunque molto equivoca l'argomentare da' ricorsi, che spesso giungevano in Roma contro il Boccalini, la sua mala condotta in governare i popoli a lui soggetti, particolarmente non individuando né il Bayle, né l'Eritreo seguitato da lui, alcun suo mancamento o delitto in specie.

Si ascoltino ora le difese che fa di se stesso il Boccalini nella lettera seguente al cardinal Borghese, prefetto della Consulta:

« Illustrissimo ecc. (1)...

Tra i molti Cardinali (le tre nobilissime famiglie romane, che si distinguono per il gran numero di Cardinali, sono la Colonna, l'Orsini e la Caetani), che ha dato alla Chiesa la famiglia Caetani, uno de' più cospicui fu Arrigo, figliuolo di Bonifacio Caetani duca di Sermoneta, il quale l'anno 1585 fu fatto Cardinale da Sisto V. Non

---

(1) Qui ha termine, purtoppo, il foglietto 15, l'ultimo della minuta. Seguono ancora due brani, che avrebbero dovuto venir inseriti più avanti, nel perduto foglietto 17, nonché un ultimo breve periodo, destinato probabilmente a servire da chiusa.

può darsi più grandiosa idea del merito di questo porporato, di quello ne dà la nota eloquenza del cardinal Guido Bentivoglio (*Mem.*, pagina 64): « Fra le creature di Sisto quinto rendevasi sommamente conspicuo per nobiltà e di sangue e di merito il cardinal Enrico Caetano. Le due legazioni di Francia e di Polonia da lui fatte, per l'una parte con tanto splendore nel sostenere la dignità della Santa Sede e per l'altra con tanto zelo nel procurare ogni maggior servizio e vantaggio alla religione cattolica, avevano reso molto celebre in quei due regni e anco appresso tutte l'altre nazioni il suo nome. Portava egli seco un non so che di grande naturalmente, così nella presenza come nelle altre sue qualità, che faceva aspettare sempre da lui azioni generose e magnanime » ecc. Così il Bentivoglio, ed il Maffei (nel lib. 2, pag. 48 delle sue *Storie pontif.*) scrive: « Henricus Caietanus, Romanae Ecclesiae camerarius, vir nobilitate, doctrina, moribus, opibusque praecellens » (1). Tra gli altri pregi di questo gran Cardinale fu principale la massima, che par fosse ingenita in tutti gli soggetti distinti della sua casa, di proteggere le persone letterate ed eccellenti in dottrina, di ammetterli alla sua conversazione e confidenza e di dar loro luogo anche nella sua famiglia...

Traiano Boccalini aveva qualità da farsi amare e sentire da signori di buon senso, onde non è meraviglia se il cardinal Arrigo, non meno che il cardinal Bonifacio, si dilettasse de' suoi colloqui, de' suoi riflessi politici e de' suoi sali piacevolissimi...

Stimeremmo opera perduta il ripetere qui il catalogo delle opere stampate e inedite del nostro autore, dopo quello che copiosamente ne ha disteso l'accuratissimo Mazzuchelli, onde a questo scrittore rimettiamo chi avesse la curiosità di leggerlo.

---

(1) G. P. Maffei, *Historiarum ab excessu Gregorii XIII libri tres Sixti V pontificatum complexi* ecc., Bergomi, 1747.

UNA LETTERA INEDITA DI FRANCESCO ALGAROTTI

Nella Biblioteca Comunale di Treviso fra molte altre carte dell'Algarotti, si trovano due cartelle (1) con cinquecentotre lettere di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, che vanno dal 1729 al 1764: in parte studiate da Ida Frances Treat nella sua accurata e particolareggiata biografia dell'Algarotti (2), sono a tutt'oggi inedite.

Ne pubblichiamo una, datata Bologna 18 Marzo 1758: è di sette facciate, cui erano uniti quattro allegati, dei quali è rimasto solo il quarto, con citazioni dantesche e giudizi su Dante tratti dalle opere dell'Algarotti stesso.

Con questa lettera l'Autore, dopo aver informato il fratello sulle ultime notizie politiche e militari ricevute direttamente da Federico II di Prussia, gli dice come sia stato colto di sorpresa dalla pubblicazione della Raccolta del Bettinelli contenente i *Versi sciolti di tre Eccellenti Autori* e le *Lettere di Virgilio agli Arcadi su Dante*, ed esige che Gaspare Gozzi scriva una seconda prefazione alla sua *Difesa di Dante*, tale da mettere bene in chiaro come egli non debba assolutamente essere confuso coi detrattori del Poeta.

Per mezzo del fratello, detta al Gozzi norme precise da seguire per il contenuto, per la forma, e anche per la presentazione esteriore di tale prefazione, fornendogli egli stesso, perché ne costituiscano la parte centrale, le citazioni delle sue opere dimostranti stima ed ammirazione per Dante.

E il Gozzi consegnò veramente allo Zatta una seconda prefazione, una specie di palinodia, nella quale, oltre ad assicurare il pubblico che i rami che ornavano la *Difesa di Dante* non avevano alcuna relazione col testo, e che per lo più non erano stati ispirati da lui, faceva l'elogio del conte Algarotti citando diversi suoi giudizi in favore di Dante.

Questa seconda prefazione, che non si legge in nessuna edizione delle Opere del Gozzi, fu ristampata da Pier Alessandro Paravia nel 1831 (3);

---

(1) Biblioteca Comunale di Treviso; Cartelle n. 1256 A e 1256 B.

(2) IDA FRANCES TREAT, *Un cosmopolite Italien du* XVIII *siècle - Francesco Algarotti*; Trevoux, 1913.

(3) PIER ALESSANDRO PARAVIA, *Ragionamento su di uno scritto inedito di Gaspare Gozzi, indirizzato all'illustre Professore Carlo Witte*, Verona, Ramanzini, 1831.

Riportiamo la parte della seconda prefazione che riguarda l'Algarotti: « Il signor Conte Francesco Algarotti avendo nelle più fiorite Corti d'Europa opportunità di conoscere uomini d'ogni nazione in virtù singolari, e nella poetica facoltà versatissimi, quelli apprezzando quanto si conveniva, senza

di essa parla il Tommaseo (1), e, sulle sue tracce, il Bouvy (2).

Il Tommaseo ci dice che di « questo documento di viltà », apparso dapprima nel periodico *Memoria Valvasense* (3), furono tirate pochissime copie su un foglietto volante, quasi esclusivamente per uso del Conte, che si affrettò a spedirle ad amici e conoscenti; il Paravia che potè vedere una delle rarissime copie possedute dall'abate Moschini, aggiunge che era senza frontespizio, senza indicazione del luogo d'uscita, senza data, e « sì ladramente stampata che a vederla fa proprio sdegno ».

Rifacendosi ad alcune lettere inedite del Patriarchi, che della faccenda doveva essere ben informato, il Tommaseo afferma inoltre essersi sparsa la voce che il Gozzi avesse scritto la seconda prefazione solo per la promessa di un regalo avuta dall'Algarotti, e continua: « a leggerla, vedesi che quelle citazioni tolte dalle opere del Conte per dimostrarlo non irriverente al vecchio poeta furono benignamente fornite o dal Conte stesso o da chi meglio del Gozzi sapeva a mente i suoi scritti ».

L'opinione del Tommaseo è confermata dalla lettera che pubblichiamo.

Essa inoltre, confermandoci che l'Algarotti venne informato dall'abate Bresciani della prossima pubblicazione della *Raccolta di tre Eccellenti Autori*, ci dà la chiave per interpretare la lettera che il Bettinelli scrisse all'Algarotti il 19 Ottobre 1757 (4), con la quale si è creduto (5) rimproverasse l'Algarotti di averlo istigato, in una lettera non pervenutaci, a scrivere contro Dante.

---

lasciarsi mai trasportare da straniero stile, né dalle opinioni vantaggiose, che hanno di sé gli stranieri, non tralascia maj di riconoscere i primi padri di nostra lingua per ispecchi ed esempi di dottrina poetica, e fra tutti gli altri mostra ad evidenza nell'opera sua d'aver sempre avuto a cuore Dante, ed il Petrarca. La qual cosa non solamente si può comprendere dalle citazioni quasi continue ch'egli fa d'essi due poeti nelle opere sue, in quella guisa appunto, che gli antichi solevano fare d'Omero, e dai modi del dire che in più luoghi prese da loro, collocandoli con artificiosa e maestra mano in forma che quasi di giojelli qua e colà sparsi se ne vale ad abbellire, a nobilitare le prose, ed i versi suoi; ma co' detti di quelli, e principalmente di Dante ora le sue opinioni conferma, e talora filosofici pensieri dichiara, e spiega, o lui adduce per esempio di poetico stile e in diversi modi ne fa uso. Ma più apertamente si vede ancora quanto egli faccia stima grande di questo divino Poeta colà dove egli parla direttamente di lui; [e qui seguono le citazioni dei giudizi dell'Algarotti su Dante contenute nell'allegato n. 4 della nostra lettera]. Dopo siffatte e tante altre testimonianze, ch'io qui non adduco, ma che nell'opere d'esso signor Conte Algarotti si possono leggere, uscite poco tempo fa dai torchi del signor Giambattista Pasquali, non dovrò io con tutto il cuore rallegrarmi d'avere in questo gentilissimo scrittore un poderoso difensore di Dante? E chi potrà più credere, ch'io pensassi mai ad altro, qualunque volta io l'ho nominato, che a manifestare l'animo mio e quella stima che meritano i suoj componimenti? ».

(1) N. TOMMASEO, *Gaspare Gozzi, Venezia e l'Italia de' suoi Tempi*; in *Storia Civile nella Letteraria*, Loescher, Roma-Torino-Firenze, 1878.

(2) E. BOUVY, *Voltaire et la critique de Dante*, in *Voltaire et l'Italie*. Hachette, Paris, 1898.

(3) *Memoria Valvasense*, Tomo IX, 1758.

(4) ALGAROTTI, *Opere;* Palese, Venezia 1791-94, tomo XIV, p. 177.

(5) Così V. E. ALFIERI, in *S. Bettinelli, Lettere Virgiliane e Inglesi ed altri scritti*, a cura di V. E. Alfieri, Laterza, Bari, 1930.

« Quanto a me, per ora nulla non so né saper voglio di Dante. Parvi egli buon senso scrivere contro Dante, e violare con man profana quel nume sì reverendo e sì antico? Povero me se a tanto oltraggio sacrilego osassi di giungere! Oltre di che Dante fu certo un grandissimo ingegno e un grand'uomo ed io lo venero forse quanto il vostro Bresciani il divin suo Platone, il divinissimo Aristotele suo », scrive il Bettinelli, e su queste parole si basa il sospetto di alcuni che l'Algarotti sia stato l'ispiratore o l'istigatore delle *Virgiliane*.

Ma questi critici citano le parole del Bettinelli escludendo l'accenno al Bresciani; noi confrontando questa lettera col nostro inedito, siamo in grado di spiegare come mai sia fatto qui il nome del Bresciani, e di ricostruire il contenuto della lettera perduta dell'Algarotti, cui il Gesuita risponde nel modo che abbiamo detto sopra.

Pensiamo infatti che l'Algarotti, avuta dal Bresciani la notizia della preparazione delle Virgiliane, si sia affrettato a riferirla all'amico, citandogliene la fonte, per chiederne conferma ed esprimere il suo parere contrario.

Solo una lettera di questo tipo potrebbe, a parer nostro, giustificare la risposta dissimulatrice, traboccante di venerazione per Dante e di sdegno per i suoi eventuali detrattori, scritta dal Bettinelli quando le *Lettere agli Arcadi* erano certamente già in preparazione.

Questa lettera a Bonomo, infine, contribuisce a chiarire i sentimenti e il comportamento dell'Algarotti di fronte alla questione delle Virgiliane, dettati non certo da vera comprensione per la poesia di Dante, (e le citazioni e i giudizi che sono nel foglio allegato n. 4, non mostrano in definitiva che una generica stima per Dante, la sua cultura, la sua lingua, la sua abilità poetica) ma piuttosto dal desiderio di non entrare in questioni e brighe letterarie che, fra l'altro, potevano nuocergli di fronte alle amicizie importanti che si compiaceva e si preoccupava di coltivare in Italia e fuori.

GIULIA BORGESE.

Bologna 18 Marzo 1758

Fratello Amatissimo, (1)

Con grandissimo mio piacere sento le nuove che mi date intorno ai vittoriosi progressi de' nostri principi. Questi mi vengono confermati dalla lettera che ricevo di Berlino sotto data dì 28 Febbraio. Dei Danesi nè pure una parola. I Russi restano quieti a Konisberg. La prima volta che nella Cattedrale di Konisberg si è pregato Iddio per la Imperatrice di Russia, ciò fu con tante lacrime, che il General Fermer ne fu tocco egli medesimo e disse non poter darsi popolo al mondo più affezionato al suo Sovrano quanto quello di Russia. Gli Svezzesi non fanno movimento alcuno non ostante che il Levald

(1) La Lettera è stata qui trascritta fedelmente dal manoscritto. Le numerose abbreviature di cui l'Algarotti fa uso, sono state sviluppate.

abbia distaccate parte delle sue forze per rinforzare il Brunswich. Ci era ordine all'esercito del Re in Slesia che per il primo di questo mese tutte le donne dovessero abbandonare l'esercito; segno che si metteva in marcia. La nuova del contagio in Swendiz non si trovò vera. Bensì nella Slesia ci sono *des fievres chaudes* che noi diremmo maligne. Gli Ussari neri che sono col Brunswich hanno preso due corrieri Franzesi, uno de' quali si volea annegare a un'acqua dove fu preso; il che fa conietturare che di grandissima importanza fossero i suoi dispacci. Subito che il tempo lo avesse permesso si dovea assediare Schweriz. Nella Gazetta di Berlino ci è una lettera del Re in risposta al Vescovo di Breslavia, che gli domandava la permissione di andare a Roma. Ci sono tra le altre queste parole. *Je ne prends aucun interet à votre personne; et Je suis persuadé, que malgré la corruption du siècle un traitre, et un ingrat sera meprisé par tout.* Non iscrive egli come combatte? Eccovi le mie nuove, le quali unite con le vostre ci debbono fare ragionevolmente sperare che finirà la guerra con nostro grandissimo vantaggio ed onore.

Vi prego farmi associare ai libri che sono nel manifesto del Bassaglia.

La lettera del Re è tale da non comunicarla per iscritto. Ve la leggerò in Venezia, e ci faremo su quei comenti e quelle riflessioni di ch'ella è gravida.

Aspetterò con l'arrivo dell'amico del Caldani quello che sarete per ispedirmi pregandovi, se è possibile di farci entrare le bottiglie (1) . . . . . Spero che il Signor Bressani vorrà in fine esser pagato, e che vi vorrà dare udienza.

Passo ora a un affare e a nuove ben differenti dalle Politiche. Voi sapete quanto contro mia voglia anzi a mio dispetto io sia stato messo nella raccolta del Signor Corner fattagli fare dal Padre Bettinelli. Il Signor Gozzi correttore della stampa del mio libro (2) si preparava a difender Dante attaccato nelle lettere che accompagnano questa Raccolta sin da quando egli seppe che si pensava a pubblicarla. A me non ne scrisse nè meno parola, benché in occasione della correzione del mio libro mi avesse scritto. Io seppi della Raccolta, e della difesa che si dovea fare di Dante dall'Abate Bressani la ultima volta ch'ei fu in Venezia; al quale Abate Bressani lo avrà probabilmente detto il medesimo Gozzi. Subito che io fui avvertito di simile faccenda, mandai al Pasquali quello *Avvertimento* che avrete veduto innanzi a' miei Versi (3), e che vi prego ora rileggere, e scrissi al Pasquali che pregasse il Gozzi in nome mio, che scrivendo egli contro quella Raccolta, dicesse che io non ci entrava per niente, e che io non adottava punto i sentimenti ch'esser potessero in quelle lettere contro Dante. Fatto è che la sua difesa è uscita questi passati giorni. Me la manda il Pasquali Martedì passato, insieme con la lettera n. 1 nel[la] qual vedrete inserito un viglietto scritto dal medesimo Pasquali al Gozzi. In esso gli dice quanto egli sia stomacato

---

(1) Seguono tre parole illeggibili.

(2) Si tratta delle Opere dell'Algarotti, edite dal Pasquali; Venezia, 1758. 2 tomi.

(3) ALGAROTTI, *Opere*, Pasquali, tomo II, p. 485.

di una lode ironica che a me si dà dal Signor Gozzi nel principio della 2ª lettera della sua risposta che potrete leggere nel suo libro, e molto più di un rame p. 55, dove essendo rappresentati cani latranti e cornacchie gracchianti che fuggono atterriti al giudizio di Dante, come è espresso nella dichiarazione dei rami, pare che io sia là dentro come voluto figurare anch'io tra i detrattori di Dante. N° 2 leggerete la risposta del Gozzi al medesimo Pasquali ch'egli mi ha mandato in originale. Lo stesso Martedì passato ricevo una lettera dal Gozzi in ringraziamento dell'avergli il Pasquali dato in nome mio uno esemplare del mio libro. Nella qual lettera nè meno una parola del seguito di Pasquali, nè della sua difesa di Dante. Dicendo il Signor Gozzi che scriveva da casa Zeno, e facendomi dei complimenti a nome della Procuratessa, dalla quale è singolarmente protetto, io presi il partito di scrivere alla Procuratessa Zeno la lettera di cui leggerete copia n° 3; e una copia della medesima lettera mandai anche al Pasquali. Da tutta questa leggenda vedete che maledizioni di uomini siano cotesti Letterati, e che bell'onore si sia fatto il Signor Conte Gozzi. Il quale vedrete dalla lettera del Pasquali che gli ha fatto dire esser pronto a fare qualunque protesta. Ora ecco ciò che io assolutamente voglio posto che voi ancora, a cui sono comuni le mie convenienze lo troviate giusto, siccome spero. Desidero che andiate dalla Signora Procuratessa Zeno, e le diciate quanto voi siate stomacato dal procedere del Signor Gozzi. Che non si vuole protesta di sorte alcuna. Quella sua lode o vera o (1) ironica ch'ella sia, non ne curo per niente. Quel rame nè meno; non potendo nè dovendo riguardare me in conto alcuno. Tanto più che io non ho niente che fare nè in opera nè in pensieri co' Detrattori di Dante, e coll'autore delle lettere che ha censurato quel sommo poeta. Io voglio adunque che il Signor Conte Gozzi faccia una lettera, nella quale egli dica a un suo amico, o a chi vorrà; *che egli pensa non dover tacere un nuovo argomento ch'egli ha di difender la causa ch'egli ha preso di sostenere; e questo egli lo ricava dalle opere di uno de' tre autori; de' quali ci sono versi nella Raccolta. Essendo queste uscite in pubblico questi passati giorni ha trovato un Avvertimento alla testa dei versi che sono in esse contenuti il quale parla con grandissimo onore di Dante e del Petrarca, e informa il pubblico, come quella Raccolta di tre eccellenti autori, si è fatta senza sua saputa, anzi contro la sua intenzione.* In oltre leggendo dette opere così in prosa, come in versi si trovano a ogni passo argomenti evidentissimi della verità di quanto si dice nell'Avvertimento intorno al concetto in che il Signor Conte Algarotti tiene grandissimo quel sommo poeta Dante. Prova di ciò sono i passi che sono nella carta n° 4.

1° Versi di Dante citati qua e là per entro alle sue opere, come ancora ne sono citati moltissimi del Petrarca.

2° Maniere di dire, o frasi di Dante incastrate nella prosa di dette opere; segno evidentissimo di somma stima.

---

(1) *Parola cancellata*: falsa.

3° Versi di Dante inseriti nelle epistole del Signor Conte Algarotti, come ancora ce ne sono del Petrarca.

4° Luoghi, ne' quali si esalta sommamente Dante.

Questa carta n° 4 la farete copiare, e la darete al Signor Conte Gozzi, *ritenendo appresso di voi l'esemplare*, acciò egli faccia uso di tali materiali inserendoli nella sua Lettera, come prove della stima che io ho grandissima di Dante, e come io debba essere totalmente separato dal numero di quelli che hanno censurato quel poeta. Questa lettera *deve avere* per titolo Supplemento o Aggiunta alla Difesa, che ha fatto di Dante il Signor Gaspare Gozzi e *deve essere stampata* nella medesima forma, e grandezza del suo libro medesimo, e deve esser venduto dal suo Libraio, in aggiunta del suo Libro. E *se mai parlasse di spesa*, dite pure che siete pronto a supplire acciocché se ne tirino altrettanti esemplari che se ne sono tirati del suo libro. Io desidero come vedete semplici esposizioni di fatti, nè vo' accattando lodi, dovendo riceverle dalle mie opere medesime, e se nò non volendole da niuno altro fonte. Il Signor Conte Gozzi non può avere difficoltà niuna a far questo; e tanto meno dee averla quanto che del passato non si parli nè meno, *e io non gli fo rimprovero alcuno, di quei tanti, che potrei fargli come ben vedete*, quando faccia questo ancora gli prometto da qui innanzi di servirlo in ogni sua occorrenza e dargli segno di avere scordato ogni cosa.

Parlategliene dinanzi alla Procuratessa Zeno, la quale avendo io fatta da principio entrare in questo affare, non si ha ora da escludere. Se fosse necessario, potreste ancora dirne una parola al Signor Foscarini, da cui detto Gozzi dipende. Al qual affare tanto più volentieri darà mano il Signor Foscarini, quanto che tra le mie epistole una ne ha ad esso lui indirizzata, la quale so che tiene in pregio.

Per altro poi parlate in particolare risolutamente a cotesto Signor Gozzi il quale non deve a noi mancare per nessuno nessunissimo riguardo. Quando egli avrà fatta la sua lettera col frontespizio e ogni cosa, come si desidera, fatevela portare. E prima che si stampi me la manderete, perché voglio prima vederla, e se sarà fatta a dovere ne terrò la copia appresso di me per essere sicuro che la stampa sia in tutto e per tutto conforme al manoscritto. Una tale composizione dovrebbe esser fatta prestissimo, perché non ha da essere cosa lunga, e il più debbono essere i luoghi estratti dalle mie opere medesime.

Vi raccomanderei questo affare caldissimamente se non fosse cosa di massima mia premura. Ma essendolo, come ben vedete, so che vi è raccomandatissima da sè.

Vi prego della qui inchiusa per Berlino. Amatemi come fate e abbracciatemi la famiglia e credetemi con tutto il cuore.

1° *Versi di Dante citati nelle opere del Conte Francesco Algarotti;* come dai Greci si citavano i versi di Omero

T. I p. 61 *E dove in voce voce si discerne*
p. 121 *Molto si mira e poco si discerne*
p. 137 *Tutti tirati sono, e tutti tirano*

p. 142 *Che per lo volger del ciel della Luna*
Cuopre e discuopre i liti senza posa

p. 163 *Da questa istanzia può deliberarti*
esperienza, se giammai la provi
ch'esser suol fonte a'rivi di vostr'arti

T. II p. 112 *poca favilla gran fiamma seconda,* ecc.

Del Petrarca ancora sono citati nelle medesime opere moltissime versi qua e là.

2° *Maniere e frasi di Dante incastrate nella prosa* delle dette opere

T. I p. 90 *e la stanza fosse d'ogni luce muta*

p. 106 Se volete, Madama, *che questo ver più s'imbianchi* ecc.

p. 370 *Benchè da voi quasi sopra tutti si coroni e mitri* il vostro Simon da Pesaro ecc.

3° *Versi di Dante inseriti nelle epistole del Signor Francesco Algarotti*

T. II p. 434 al Signor Abate Metastasio
E la dolcezza ancor dentro mi suona

p. 440 *Onorate l'altissimo poeta*

p. 451 al Signor Procurator Foscarini
al quale ha posto mano e cielo e Terra

p. 456 al Signor Tomaso Villiers
qual fumo in aere, od in acqua la schiuma

Anche del Petrarca ci sono inseriti qua e là dei versi nelle medesime epistole.

4° *Alcuni luoghi tra gli altri ne' quali si esalta sommamente Dante*

T. II p. 9 *così vivo è il suo stile che si trasforma nelle cose medesime.*

p. 167 *Gareggia con Virgilio; e chiunque ha studiato quel nostro poeta sovrano ben conosce quanto egli ha saputo variare il numero del verso, e in quanti differenti stampi si può gettare il nostro endecasillabo.*

p. 144 *A render ferma e compiuta la nostra lingua sorse dal bel principio un Dante con quel suo poema, col quale imprese a descriver fondo, siccome egli dice, a tutto l'universo. Oltre all'essere egli stato, secondo i suoi tempi, in ogni genere di dottrina versatissimo, sicché avea fatto in mente grandissimo tesoro di cose e oltre all'aver sortito una fantasia vivacissima per vestirle di belle immagini, ebbe una discrezione somma nell'accettare, e scegliere da tutte parti d'Italia i più accomodati modi da esprimerle. Onde meritamente di nostra lingua è chiamato padre, come quello che ne fu un altro Omero.* Ecc. ecc. eccetera.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

STUDI PETRARCHESCHI

1. Francesco Petrarca. — *Prose.* — A cura di G. Martellotti e di P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi. La letteratura Italiana. — Storia e Testi, vol. 7°. — Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1955, pagine XXV-1205.
2. Francesco Petrarca. — *La vita di Scipione l'Africano.* — A cura di Guido Martellotti, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1954, pp. 228.
3. Angelo Romanò. — *Il Codice degli abbozzi* (*Vat. Lat. 3196*) *di Francesco Petrarca.* — Roma, Giovanni Bardi Editore, 1955, pp. XLVI-302.
4. Francesco Petrarca. — *Le Rime.* — A cura di Giosuè Carducci e Severino Ferrari. Nuova presentazione di Gianfranco Contini (Biblioteca Carducciana XIII). — Firenze, G. C. Sansoni, 1957, pp. XVIII+XLVIII-548.
5. *The «Epistolae Metricae» of Petrarch. A Manual* by Ernest H. Wilkins. — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956, pp. 35 (Sussidi eruditi, 8).
6. Ernest Hatch Wilkins. — *Studies in the Life and Works of Petrarch.* — Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1955, pp. XIV-324.
7. Ernest Hatch Wilkins. — *Petrarch 's Eight Years in Milan.* — Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1958, pp. XX-266.

1. — Apparso a pochi anni di distanza dalle Poesie, il volume delle Prose petrarchesche della Collana Ricciardi, grazie alla competenza dei quattro curatori, si presenta a tutt'oggi come la più ricca organica ed aggiornata antologia del Petrarca prosatore. Al Martellotti, che ha curato anche alcune delle opere qui raccolte, è toccata la di-

rezione del lavoro, e perciò il compito di scrivere l'Introduzione, che contiene sì la spiegazione dei criteri seguiti nell'ordinamento e nella scelta delle opere, ma è sopra tutto un importante studio d'insieme sull'umanesimo del Petrarca. Non la minuziosa discussione dei tempi di composizione delle singole opere, per ciascuna delle quali, come ben avverte il Martellotti, « si conosce con qualche esattezza la data d'inizio: mai o quasi mai si può indicare una data in cui la composizione possa considerarsi finita », è il tema dell'Introduzione; ma piuttosto il valore che ebbero per il poeta i classici, il modo nel quale egli seppe, con equilibrio sempre più sicuro, cogliere il valore eterno della loro lezione e vederne l'accordo con la verità cristiana, non più alla maniera dei pensatori medievali e secondo il loro concetto della provvidenza, ma con quel nuovo senso della responsabilità dell'uomo che gli umanisti avrebbero ripreso e che segna la vera rinascita nello studio e nella valutazione dell'antichità classica. Pur annettendo al periodo che va dal 1342 al 1350 l'importanza che difficilmente si potrebbe contestare nella vita spirituale del poeta, sia per le vicende che allora lo appassionarono — dalla monacazione del fratello Gerardo all'impresa di Cola di Rienzo e al suo fallimento —, sia per l'impegno con il quale ridiscusse negli scritti d'allora i principî e gli ideali della sua cultura, il Martellotti, diversamente dal Calcaterra, non crede che si possa ravvisare nemmeno in questi anni una vera crisi. Di una evoluzione egli preferisce discorrere, e riconosciuto un primo momento per così dire « recettivo » nella emulazione con gli antichi, coincidente con i primi anni di lavoro intorno all'*Africa* e l'inizio del *De viris*, osserva come questo momento fosse già superato quando il poeta si diede a scrivere i *Rerum memorandarum libri*, nei quali la sezione delle biografie dedicate ai moderni comporta una prospettiva storica nuova, una precisa volontà di commisurare il moderno all'antico con la coscienza critica della distanza che separa l'una dall'altra le due età: coscienza che si fece anche più chiara nel *De remediis utriusque fortune*, per l'idea qui dominante che l'esempio degli antichi debba servire di norma per il vivere di ogni giorno. È in questa evoluzione che si chiarisce il problema del rapporto tra cultura classica e dottrina cristiana; ne resta infatti ben delineata la storia, da un momento in cui l'amore per l'antico prevale ma già è evidente un desiderio di conciliazione — il *Secretum* è il più probante documento di questa fase —, fino alla concezione, testimoniata dal *De vita solitaria* e dal *De otio religioso*, dell'*otium literatum*, che, mentre sembra accettare l'idea dell'ascesi cristiana, esalta veramente l'aristocratico appartarsi dai *negotia* dell'intellettuale pagano. Di questa storia complessa il Martellotti traccia con magistrale chiarezza il coerente svolgimento, non dimenticando peraltro i segni di pessimismo agostiniano sempre riaffioranti, ma che egli non intende sopravalutare, e sottolineando invece quell'insopprimibile interesse per la *vis animi* e l'*acrimonia*, che diede non solo un accento nuovo agli scritti storici del Petrarca, ma corroborò in lui il mito del letterato che dallo studio attinge la forza per parlare ai potenti e ammonirli, se occorre, da vero interprete della saggezza antica presso i moderni.

Altro ancora c'è nell'Introduzione; anche da questo sommario resoconto dovrebbe però risultare come il Martellotti abbia fatto rifluire

e riassunto in un discorso di solida struttura storica il succo di vari suoi contributi filologici. Specialmente chi ricorda l'importante memoria *Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco* (*Studi petrarcheschi*, II, 1949 pp. 51-80), ben riconosce che la storia dell'umanesimo petrarchesco, lì abbozzata in un senso diverso da quello fissato da Pierre de Nolhac con un ragionamento che prendeva le mosse dalla questione delle due redazioni del *De viris* e si svolgeva fitto di acuti riscontri agli altri scritti del poeta, è qui divenuta un capitolo di lucidissima fattura, tutto fondato sulle questioni essenziali della cultura del Petrarca.

Diciamo dunque brevemente dei testi. Apre la raccolta, *honoris causa*, l'*Epistola posteritati* a cura di P. G. Ricci. Si sa, sopra tutto per il pregevole studio del Carrara su *L'epistola « Posteritati » e la leggenda petrarchesca* (in *Annali* dell'Ist. Sup. di Magistero del Piemonte, III, 1929, ristampato ora nel vol. *Studi petrarcheschi ed altri scritti*, Torino, Bottega di Erasmo, 1959), con quali fratture logiche l'Epistola ci è giunta: ad esse in parte rimediarono il Carrara ed altri studiosi, specialmente il Foresti; ma non per questo il testo è risultato in tutto convincente. Il Ricci ha ripreso in esame la questione e nei punti più dubbi ha portato, con coraggiosi spostamenti, quella chiarezza e quell'ordine di cui si sentiva il difetto nell'edizione stessa del Carrara. Ai due manoscritti usati dal Maestro dell'Ateneo torinese — un ambrosiano e un vaticano — il Ricci ne ha aggiunto un terzo della Biblioteca Nazionale di Firenze, che lo ha aiutato nei suoi emendamenti; ma più che dal nuovo codice le correzioni derivano da un intelligente esame della lettera, per il quale il nuovo editore ha concluso che si debbano collocare dove lo richiede la logica le aggiunte marginali male interpolate dai copisti. Leggiamo così un testo assai più chiaro e convincente, che merita l'assenso dei lettori, visto specialmente lo studio giustificativo dedicato altrove dal Ricci alla questione (v. *Sul testo della « Posteritati »*, in *Studi petrarcheschi*, VI, 1956, pp. 5-21).

Non per rispetto delle date, ma ancora per l'importanza che ha nella storia della vita e dell'anima del Petrarca, segue alla *Posteritati* il *Secretum*, del quale ha curato il testo Enrico Carrara, accompagnandolo con la traduzione, qua e là ritoccata, che da tempo era stata pubblicata a sé in un volumetto della *Meridiana* (Firenze, Sansoni, 1943), con aggiunta una limpida Nota critica. Si sa che il Carrara aveva l'incarico di curare l'operetta per l'Edizione nazionale, e che la morte lo colse prima di aver allestito quell'edizione perfetta, che i suoi scrupoli di studioso gli facevano desiderare, dalla quale si sarebbero dovute conoscere le molte varianti d'autore, di singolare importanza. Qui egli ha dato un'edizione esemplata sul codice Laurenziano XXVI sinistra 9, trascritto in Padova da frate Tedaldo della Casa, il quale offre « quella che rappresentò — almeno in qualche tempo — la " forma " solida e definitiva del *Secretum* ». Arrischiato sarebbe qualunque giudizio sulla posizione che occupa il testo copiato da frate Tedaldo nella storia di quest'opera, che non doveva essere tenuta alla stregua delle altre del poeta, ma restare sempre presso di lui perché egli vi ritrovasse la dolcezza che aveva conosciuto nella voce di sant'Agostino: « conventus homi-

num fugiens, mecum mansisse contentus eris, nominis proprii non immemor ». È certo però che il testo qui stampato ha il pregio di riuscire in tutto chiaro, e di offrirci finalmente un'edizione attendibile di quest'opera, che sinora si leggeva nelle scorrette edizioni cinquecentesche e col sussidio di mal fide traduzioni.

Dopo il *Secretum* costituisce come una sezione a sé la scelta dalle opere storiche: *De viris illustribus* e *Rerum memorandarum libri*. Dai *Rerum memorandarum* sono riportate solo tre biografie, di un romano (Plinio il Vecchio), di uno straniero (Pitagora) e di un moderno (Roberto d'Angiò), quasi ad esemplificare il criterio cui s'ispirò il poeta nel comporre la sua opera, ben nota del resto e ben definita nel testo per la magistrale edizione di Giuseppe Billanovich. Più ricca è la scelta dal *De viris illustribus*, costituita dall'importantissimo Proemio, dalle vite di Adamo, Giunio Bruto, Orazio Coclite, e da parte delle vite di Scipione Africano e di Giulio Cesare; ed è interessante dal punto di vista filologico l'esperimento di edizione fatto qui dal Martellotti, il quale, dopo aver ricostruito con molta chiarezza in vari suoi studi la non facile storia del *De viris*, indica coi criteri seguiti in queste pagine le linee di massima per l'edizione critica di tutta l'opera (si veda la Nota al testo, a pp. 1163-66).

Come contributo filologico l'esperimento forse più importante di tutto il volume è tuttavia l'edizione dell'intero *De vita solitaria*, fondata sul manoscritto Vaticano 3357, il quale se, come con argomenti irrefutabili dimostrò Pierre de Nolhac, non è l'autografo, per numerosi indizi risulta tuttavia esemplato direttamente su di esso quando già aveva subito correzioni e aggiunte numerose, contiene il « supplemento romualdiano », e per riconoscimento di filologi insigni è ritenuto il codice fondamentale del trattato. L'utilità di questa edizione, corredata dal Martellotti di note precise e accompagnata da un'accurata traduzione di Antonietta Bufano, è fuori discussione per gli studiosi del Petrarca, che poca o nessuna fiducia hanno potuto accordare a un'altra edizione moderna del trattato uscita a Napoli nel 1943. Ma, collocato al centro del volume delle Prose, il *De vita solitaria* non è solo un apprezzatissimo *tour de force* filologico: se, a parte il *Secretum*, che occupa un posto tutto particolare fra i trattati del Petrarca, a noi sembra più rappresentativo della cultura del poeta il *De ignorantia*, crediamo tuttavia che il Martellotti abbia avuto ragione di assegnare al *De vita solitaria* una posizione di rilievo perché, nella sua natura di opera complessa e composita, forse come nessun altro dei trattati petrarcheschi può dare al lettore l'idea dei vari interessi culturali del poeta. In esso infatti non solo la difesa della solitudine mostra la stretta connessione che vi fu nel pensiero del Petrarca tra morale e poetica (ed è questo il tema più appassionante del primo libro), ma qui è già più che implicita la concezione del valore della cultura e del pregio degli studi letterari che troverà una trattazione polemica nelle *Invective contra medicum;* gli esempi poi, che occupano tanta parte del secondo libro, dimostrano sì la connessione tra classicismo e cristianesimo, ma anche il carattere fondamentalmente antiascetico della solitudine cercata dal Petrarca; né mancano, in un discorso che pur sovente indulge all'eloquente amplificazione di argomenti già trattati, quelle aperture

polemiche sulla vita contemporanea — tipica è quella sulla Terra Santa abbandonata agli infedeli — che sono pure parte viva della cultura del poeta.

Sorvolando ora sui brevi saggi ricavati da *De otio religioso* e dal *De remediis utriusque fortune*, indugiamo sulla compatta sezione delle prose polemiche, curata, come le pagine del *De otio* e del *De remediis*, da P. G. Ricci e comprendente il terzo libro delle *Invective contra medicum*, riprodotto quasi integralmente, l'*Invectiva contra quendam magni status hominem sed nullius scientie aut virtutis*, il *De sui ipsius et multorum ignorantia*, riportati questi due con l'omissione di alcune pagine, e l'*Invectiva contra eum qui maledixit Italie*. Il Ricci era sicuramente il meglio qualificato per curare questa parte, dopo averci dato le edizioni delle *Invective contra medicum* (Roma, 1950) e dell'*Invectiva contra quendam magni status hominem* (Firenze, 1949), e aver portato contributi sostanziosi anche sugli altri due scritti polemici (sopra tutto, *Per il testo e l'interpretazione del « De ignorantia » petrarchesco*, nei *Rendiconti* della Reale Accademia d'Italia, Classe di Scienze morali e storiche, Serie VII, vol. III, pp. 401-8; *Per il testo della petrarchesca Apologia contra Gallum*, in *Studi petrarcheschi*, III, 1951, pp. 23-35; e *La cronologia dell'ultimo « certamen » petrarchesco*, ivi, IV, 1951, pp. 47-57). Senza scendere in particolari, per dire dello scrupolo col quale l'editore s'è impegnato nel suo lavoro, basti rilevare che non solo egli ha di gran lunga migliorato l'edizione dell'*Invectiva contra eum qui maledixit Italie* procurata da Enrico Cocchia nel 1919, e ha portato nella lettura di passi e nella punteggiatura notevoli perfezionamenti alla pur stimabile edizione del *De ignorantia* curata da L. M. Cappelli (Parigi, 1906), ma ha corretto in qualche punto, e bene, la sua stessa edizione delle *Invective contra medicum*, come dove ha mutato « fit » in « sit » (ed. crit. p. 77, r. 655; *Prose*, p. 686, r. 13), dove ha modificato la punteggiatura « ... si non vulgi plausum, sed — ut debes — egroti tui respicis salutem. Quo pergis? » in: « ... si non vulgi plausum, sed — ut debes — egroti tui respicis salutem, quo pergis? », (ed. crit. p. 79, rr. 711-12; *Prose*, p. 690, r. 1), e in qualche altro punto in cui ha migliorato la punteggiatura o ha eliminato refusi. Non meno delle cure date al testo meritano poi il pieno consenso le note essenziali e precise, che, sia per le citazioni d'autori sia per le questioni storiche, hanno richiesto competenza e pazienza grandi, e, non meno delle note, le traduzioni. Invero se in tutto il volume le traduzioni rispondono al loro preciso scopo di delucidare con eleganza il testo e di costituire i fondamenti di un commento ininterrotto, la prosa delle polemiche richiedeva nel traduttore particolare accortezza, perché non si lasciasse perdere la vivacità sorprendente di quel latino, con le sue invenzioni ardite, le sue trovate ironiche e pittoresche; e in questo il Ricci è riuscito molto felicemente ricorrendo a locuzioni idiomatiche o comunque a espressioni di vivace colorito, senza peraltro eccedere mai (1).

---

(1) Solo in qualche punto forse la traduzione avrebbe potuto essere più precisa. Credo, per esempio, che nelle *Invective contra medicum* (pp. 686-87) « in te alienum eloquentie studium » sia da rendere non « lo studio del

Completa questa già ricca antologia delle prose una nutrita scelta delle lettere, venticinque *Familiari* e undici *Senili*, le prime annotate e tradotte da Enrico Bianchi, le seconde curate e annotate dal Martellotti e accompagnate dalla traduzione del Fracassetti, opportunamente riveduta. Anche in questa parte gusto e intelligenza dei curatori sono encomiabili: per la natura stessa del suo ingegno e per il concetto nuovo che ebbe della cultura e della sua funzione, nelle raccolte epistolari si trova pur sempre la più varia testimonianza della personalità del Petrarca. Ma la versatilità degli interessi, la ricca curiosità dello scrittore, l'importanza delle questioni che di volta in volta egli affrontò, sono appunto tali da impegnare seriamente chi voglia tentare una scelta non avventata o condotta da troppo soggettive preferenze. È inutile dire che il Bianchi e il Martellotti non hanno dimenticato le lettere che meglio aiutano, con la *Posteritati*, a conoscere la vita intima del poeta, da quella dell'ascensione al Monte Ventoso (*Fam.*, IV 1) alla non meno famosa lettera di ricordi a Guido Sette (*Sen.*, X 2); ma essi avvedutamente hanno condotto la loro scelta in modo che dalle descrizioni di paesi e di uomini, dai commenti alle vicende dei suoi giorni, dagli interventi nella politica attiva, dalle discussioni intorno alla poesia e al valore degli studi letterari risultino i temi fondamentali dell'epistolario petrarchesco e, oltre il resto, torni chiara la ineguagliabile funzione che ebbe il nostro scrittore nella cultura del suo tempo: una funzione che, come piacque dire al Villemain, non ha forse riscontro se non, a distanza di secoli, in quella esercitata da Voltaire in un altro momento decisivo della storia moderna.

Dalla breve descrizione di questo volume delle *Prose* dovrebbe dunque risultare come i curatori, nella maniera più rispondente agli intenti di tutta la collana dell'editore Ricciardi, abbiano felicemente raggiunto lo scopo di fornire anche a un pubblico di lettori non specialisti un fedele quadro della personalità del Petrarca e un'esauriente documentazione delle sue doti di prosatore. Ed è certo che a questo essi sono arrivati per il progresso fatto dai recenti studi filologici e storici, ravvivati e in buona parte promossi dal lavoro intorno all'Edizione nazionale. Ma se, come leggiamo nell'ultimo fascicolo degli *Studi petrarcheschi*, si può discorrere a proposito di questo libro di un'« opera di alta divulgazione », bisogna pur aggiungere che a questa divulga-

---

l'altrui eloquenza », ma « lo studio dell'eloquenza che ti è estraneo »; e che nel *De ignorantia* (pp. 728-29) « mox ad deos suos ut ad vomitum redit » sia reso in maniera non troppo felice « torna tosto ai suoi dei, quasi ritorni al vomito », perché nell'italiano antico c'è l'espressione « tornare al vomito », nel senso di « ricadere nelle solite colpe dopo averne fatto penitenza » — ed è espressione ricalcata sul detto biblico « canis reversus ad vomitum suum », e il « quasi » introdotto dal traduttore, se non travisa proprio il senso, rende almeno oscuro il passo. A queste minime osservazioni aggiungerei che nel III libro delle *Invective contra medicum* era desiderabile che non fosse omessa, per di più senza avvertire il lettore, come invece il Ricci fa puntualmnte per le lacune del *De ignorantia* e dell'*Invectiva contra quendam magni status hominem*, la chiusa (ed. crit. rr. 764-75), e tanto meno che venisse tralasciato il breve passo (ed. crit. rr. 414-35) che contiene un'arguta trovata sulla precoce stupiditá del medico, una stupiditá rivelatasi fin sui banchi della scuola.

zione si sono accinti alcuni dei migliori conoscitori del Petrarca, e che nell'atto stesso di offrire a un pubblico colto il frutto della loro riconosciuta preparazione, essi hanno fatto ben più che riepilogare il già accertato, ma hanno anche portato contributi nuovi. È fuori luogo chiedersi se le opere non ancora apparse nell'Edizione nazionale e qui pubblicate o integralmente o antologicamente, offrano un testo al quale per l'Edizione nazionale dovranno essere portati perfezionamenti molto sensibili; ma non si pecca di ottimismo pensando che sia per la lezione sia per l'interpretazione qui noi abbiamo ben più che il punto di partenza per i volumi sempre attesi dell'Edizione nazionale. Un lettore attento può oggi meglio rendersi conto di quello che resta da fare per un commento che, alla stregua di quelli esemplari del Rossi e del Bosco per le *Familiari* e del Billanovich per i *Rerum memorandarum*, dia conto di ogni riferimento storico, e, sopra tutto, di quelle citazioni esplicite ed implicite che costellano le pagine del Petrarca. Perché se molto e bene i curatori hanno fatto, non mancano i luoghi nei quali resta da apporre una nota, per chiarire un'allusione, per riconoscere la fonte di una notizia o di un'espressione. Si tratta quasi sempre di punti assai ardui, e se sarà relativamente facile allargare i riscontri con altre opere del poeta o trovare donde derivino alcune notizie peregrine (1), certe citazioni e qualche particolare di storia trecentesca rischiano invece di restare scoraggianti enigmi (2). Ma chi tenga conto

---

(1) Per esempio, nel III Libro del *Secretum* (pp. 178-80), dove sono menzionate varie debolezze di uomini illustri che il poeta invocherebbe più che per sua discolpa per compiacersi di averle in comune con loro, per la canizie precoce di Numa Pompilio è da vedere la *Fam.* VI 3, 32, dove l'antico re è, come qui, nominato accanto a Virgilio; per Augusto che temeva il fulmine la fonte da citare è Svetonio, *Aug.* XC; per Alessandro insofferente del caldo una delle fonti può essere Valerio Massimo, *Fact. et dict. mem.* III VIII 1; ecc. Non diversamente dove, nella *Sen.* XVII 2 (p. 1150), sono menzionati uomini antichi vissuti molto a lungo si può rinviare alla più ampia trattazione dell'argomento in *Fam.* VI 3, 13-24; e, in particolare, per Aristotele morto nell'infausto anno sessantesimo terzo, oltre la lettera ora citata (§ 19), la *Fam.* I 7, 8. Per compiutezza nella *Fam.* X 3 (p. 938), dove è citato o meglio rifatto il *Salmo* 54, 7 (« pennas dedit tanquam columbe ut volares et requiesceres »), menzioneremmo *Rime* LXXXI, 13 e *Metr.* I 14, 137-138.

(2) Tra gli esempi di citazioni che lasciano più incerti e meriterebbero una proposta di spiegazione indichiamo solo un passo del *Secretum* (Lib. I, p. 50) e uno del *De vita solitaria* (Lib. II, p. 434). Nel primo (« accedunt et magnarum edium ruine, quas bene quidam ait olim tutelam hominum fuisse, nunc esse periculum ») non ci sembra da escludere che l'autore genericamente menzionato sia il Petrarca stesso, e il passo i versi famosi (48-50) della canz. *Spirto gentil* (« Onde il camin a' lor tetti si serra; Che fur già sì devoti, et ora in guerra Quasi spelunca di ladron son fatti »). Nel secondo (« scitum est et illud clari oratoris dictum: Qui non litigat celebs est ») non sapremmo trovare nella letteratura antiuxoria l'oratore qui menzionato, e in proposito non dà luce la *Fam.* XXII 1 a Pandolfo Malatesta « an ducenda uxor et qualis ». Nel più crudele libello che sia stato scritto contro le donne e il matrimonio, la Satira VI di Giovenale, due passi però andrebbero considerati come possibili fonti: al v. 35 « qui noctu non litigat » (detto del giovane amasio contrapposto alla moglie), e ai vv. 268-69 « semper habet lites alternaque iurgia lectus In quo nupta iacet: minimum dormitur in illo ». Perché il « satirico » Giovenale sarebbe diventato un « oratore » nella citazione? e perché la citazione stessa sarebbe stata così trasformata? Non si può pensare a un inganno della

del numero imponente delle pagine commentate e delle difficoltà intrinseche, e ricordi come lo stesso Vittorio Rossi, nonostante la sua cultura e la sua capacità di ricercatore, abbia dovuto arrendersi dinanzi ad alcuni punti oscuri delle *Familiari*, non avrà di qui se non nuove ragioni per ammirare il lavoro fatto dal Martellotti e dai suoi collaboratori (1).

2. — Già in una memoria del 1941 (*Sulla composizione del « De viris » e dell'« Africa » del Petrarca*, in *Annali* della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia, Serie II, vol. X, fasc. IV, pp. 247-62) Guido Martellotti aveva illustrato le tre redazioni della Vita di Scipione l'Africano, che del *De viris* costituisce la XXI vita: una prima redazione (γ) contenuta nel Codice Marciano Lat. Cl. XIV 202, la cui esistenza era nota a Domenico Rossetti, il quale ne aveva esaminato probabilmente non più che l'*incipit* e l'*explicit*, arguendo che si trattasse di un testo diverso da quello a lui noto, senza tuttavia aver modo di meglio appurare quanto di vero ci fosse nella sua opinione (2); un'intermedia (β), conosciuta per l'edizione del Razzolini (Bologna, 1874) e per quella incompleta dello Schneider (Breslavia, 1834); una molto più ampia, evidentemente la definitiva (α), conservata nel Codice Parigino 6069 F, autografo di Lombardo Della Seta, che fu riconosciuto e studiato da Pierre de Nolhac.

Riprendendo ora gli argomenti di quella memoria, e aggiungendo qualche nuova considerazione, l'editore dimostra con una precisione che, a nostro avviso, non lascia ombra di dubbio, la storia delle tre redazioni, la quale ha un'importanza particolare non solo come nuovo esempio della incontentabile ricerca di perfezione che fu propria di tutto il Petrarca, ma per le strette implicazioni che la composizione di questa Vita ha con la composizione dell'*Africa*. Tenendo infatti conto di alcune significative correzioni che il testo della Vita subì da γ a β e da β ad α, e che provano la sempre più attenta lettura di Livio fatta dal poeta, ma anche studiando le tre redazioni in rapporto all'*Africa*, alla cui poesia la narrazione della vita dell'Africano doveva porre quei *firmissima veri fundamenta* che, come si legge nel libro IX del poema, sono necessari al poeta epico, per-

---

memoria; ma forse al preciso proposito di non voler citare apertamente un testo di troppo crudo realismo, in due suoi passi arditissimi, e si potrebbe supporre un singolare adattamento.

(1) Non metterebbe conto di rilevare un solo *lapsus* riscontrato in tante pagine se, trovandosi nell'Indice dei nomi (e perciò forse non imputabile a distrazione dei curatori) non rischiasse di venire ripetuto in ristampe o nuove edizioni: nel *De ignorantia* (p. 744 in fondo) si legge: « ... apud Flaccum, poetam quidem stilo hispidum, sed sententiis periocundum », e l'Indice dei nomi registra questo Flacco sotto il nome di Orazio. È vero che normalmente Flacco nelle citazioni del Petrarca è Orazio, ma non v'è dubbio che, essendo frequentemente riconosciuta ad Orazio proprio la qualità dell'eleganza (per es.: « ut eleganter ait Flaccus », nel Lib. III del *Secretum*, p. 208), il poeta dallo stile aspro è Persio, la cui prima Satira altrove (*Fam.* IX 5, 18) è appunto definita « breve illud et ispidum poema ».

(2) Il testo è conservato anche nel Parigino Lat. 6138: cfr. É. PELLEGRIN, *Nouveaux manuscrits annotés par Pétrarque à la Bibliothèque Nationale de Paris*, in *Scriptorium*, V (1951), p. 278.

ché « Qui fingit quodcumque refert, non ille poete Nomine censendus, nec vatis honore, sed uno Nomine mendacis » (IX, 103-5), il Martellotti arriva a datare con buona approssimazione le tre redazioni: γ poco dopo l'inizio della composizione dell'*Africa* (1338-39), β fra il 1341 e il '43, probabilmente nel soggiorno a Valchiusa, α dopo il ritorno al *De viris* dell'ultimo soggiorno in Provenza (1351-53) e prima della composizione del *De gestis Cesaris*, la cui data precisa, come si sa, ci resta sconosciuta. È apprezzabile che il Martellotti, mentre è sicuro nel restringere entro brevi lassi di tempo la composizione di γ e β, non cerchi di dedurre per ora dai pur validi argomenti che reca un criterio per collocare la composizione di α in un periodo più preciso di quello detto sopra. Il che però non gli impedisce di vedere come α, non diversamente da β, conservi stretti rapporti con l'*Africa*, portando, rispetto alle due precedenti redazioni, quegli episodi del tutto nuovi e quelle ulteriori correzioni che si ritrovano nel poema, e sopra tutto lo induce a vedere in α un testo che non ha preceduto ma seguito la composizione poetica, e che comunque conserva una autonomia che né γ né β avevano.

Per questa ragione innanzi tutto era desiderabile l'edizione della Vita di Scipione fuori dalla compagine del *De viris*. Il testo α, che poteva considerarsi inedito in quanto il De Nolhac ne aveva pubblicato solo alcuni estratti, è una delle prove più impegnative del Petrarca storico e ben adatta a far conoscere gli intendimenti della nuova storiografia petrarchesca, non solo per la viva simpatia che lo scrittore portò al protagonista della sua *Africa*, ma, sopra tutto, per la paziente ricerca delle notizie sulla sua vita per le quali, pur attingendo particolarmente da Livio, seppe valersi pure di quante altre fonti storiche ed erudite poteva disporre.

Quando il Martellotti ci darà l'intera edizione critica del *De viris*, dopo aver portato a termine l'esame di tutti i codici con la sua perizia di filologo, arriverà senza dubbio a perfezionare questa edizione della Vita di Scipione; ma già ora essa è condotta con criteri e cure che la fanno pregevolissima. Basti accennare alle caratteristiche fondamentali dell'edizione. Il testo α precede come redazione definitiva β e γ, e sta a sé, diviso in dodici capitoli: una divisione suggerita nel Codice Vaticano Ottoboniano 1883 non da una precisa numerazione, ma da iniziali ornate, che evidentemente segnano gli inizi dei singoli capitoli nei quali l'opera andava divisa. Nelle note l'editore, oltre ad indicare i singoli argomenti trattati, dà conto minuziosamente delle fonti petrarchesche, porta tutti i necessari riscontri con le altre opere del poeta e innanzi tutto con l'*Africa*, indica le varianti e le discute, rinviando, ove sia necessario, anche a β e γ. Al testo α segue β stampato con i criteri che ne rendono più agevole il confronto sia con γ sia con α: γ infatti non è riprodotto integralmente, ma in uno speciale apparato in calce a β sono notate tutte le varianti e le lacune per cui si differenzia da questo; il che consente al lettore un rapido riscontro di due redazioni notevolmente diverse, ma delle quali la più tarda è sostanzialmente ampio svolgimento della prima. D'altra parte β porta in margine la stessa divisione in capitoli e paragrafi di α, in modo che il confronto tra le differenze di struttura, di contenuto e di stile delle due più tarde

redazioni possa essere fatto con la maggiore speditezza. È così applicato il criterio già adottato da Vittorio Rossi nell'edizione delle *Familiari* per le lettere delle quali si sono conservate redazioni anteriori a quella destinata alla pubblicazione: non era il caso di studiare un diverso procedimento, tanto più che trattandosi di un'opera di vasto impianto, della quale si danno tre redazioni distinte, l'applicazione del criterio del Rossi è quanto di meglio si possa desiderare.

3. — Lunga se pure non ininterrotta tradizione di studi critici e filologici ha preceduto l'edizione degli abbozzi del codice Vat. Lat. 3196 curata da Angelo Romanò; ma, a parte le ricerche dei cinquecentisti e la stampa dell'Ubaldini (1642), le indagini più utili restano quelle svolte nell'ultimo sessantennio, e i precedenti diretti del lavoro del Romanò si trovano nelle edizioni dell'Appel (1891), del Pelaez (1910) e del Porena (1941) — accanto alle quali non vanno dimenticate le riproduzioni in eliotipia procurate nel 1890 dal Monaci e nel 1895 dal Salvo Cozzo —, e nei vari studi dell'Appel, del Salvo Cozzo, del Mussafia, del Wilkins sulla interpretazione e la discussione delle venti carte del codice e del lavoro correttorio del poeta, ma, per il giudizio sul modo nel quale lavorava il Petrarca, in particolare nello scritto di Alfredo Schiaffini sul *Lavorio della forma in Francesco Petrarca* (del 1941, ora ristampato in *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma, 1953[2]) e nel *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* di Gianfranco Contini (Firenze, 1943). Il Romanò ha svolto infatti il suo lavoro in due parti complementari ma distinte: una propriamente di filologo-editore, l'altra di critico, intesa a commentare e valutare l'elaborazione stilistica delle rime e delle parti dei *Trionfi* conservate nel codice Vaticano. Per spiegare gli intendimenti della sua edizione egli avverte che le stampe precedenti hanno obbedito, sia pure con sfumature diverse, al criterio della riproduzione diplomatica del codice, mentre suo scopo è stato quello di dare un'edizione critica e interpretativa, quale già la consigliava il Mussafia, quando, dopo l'edizione dell'Appel, augurava una riproduzione il più possibile fedele del codice, da cui risultasse la successione delle varie lezioni, seguita da uno studio delle ragioni che guidarono il poeta nei suoi rifacimenti.

Dei principî adottati nell'edizione è dato conto minutamente nel cap. V dell'Introduzione (pp. XXI-XLIV) e di essi riassumiamo solo l'essenziale. Poiché scopo della nuova edizione vuol essere lo studio dell'elaborazione alla quale furono sottoposte le rime, il Romanò ha escluso l'abbozzo della *Fam.* XVI 6 *Vir fortis*, e i componimenti di autori diversi trascritti nei fogli del codice dal Petrarca stesso. Del codice sono dunque riprodotte e studiate 54 rime accolte in seguito nel Vat. Lat. 3195, 13 fra rime e frammenti che non entrarono nel *Canzoniere* e due brani dei *Trionfi* (Trionfo d'Amore III 46 sgg., e Trionfo dell'Eternità), e per questi componimenti giustamente l'editore ha seguito criteri diversi: nel caso infatti delle rime che entrarono nel Vat. 3195 era possibile porre a riscontro degli abbozzi una redazione che si ha ragione di considerare definitiva, mentre né delle estravaganti né dei *Trionfi* redazione definitiva si può dire che esista, e delle une e degli altri era ragionevole dare solo il testo contenuto

nel Vat. 3196. Delle rime accolte nel *Canzoniere* si legge pertanto il testo del Vat. 3195 (V_2) e di seguito quello del Vat. 3196 (V_1) « in modo che si abbia subito l'esatta sensazione della distanza che intercorre eventualmente tra l'uno e l'altro »; è riprodotto invece un testo solo (recante in calce le sigle V_2 e V_1) dei componimenti che presentano la medesima lezione nei due codici; infine per i sonetti 188 (*Almo sol*) e 156 (*I' vidi in terra*), dei quali V_1 ha due redazioni, di cui la seconda risponde esattamente alla lezione di V_2, mentre la prima ne diverge, al testo identico di V_2 e V_1 (indicati V_2 e V_{1b}) è fatta seguire la prima redazione di V_1 (designata V_{1a}) (1).

Ai singoli componimenti segue l'apparato, costruito con la chiarezza necessaria perché il lettore possa rendersi facilmente conto del lavoro correttorio: tra parentesi quadre tutte le lezioni corrette (cui corrispondono nel testo autografo lezioni cancellate); in tondo normale la lezione corrigente non definitiva; in grassetto la lezione corrigente che coincide con la definitiva, e tutte le lezioni definitive; in corsivo le varianti, chiuse tra parentesi quadre se sono cancellate.

Utile criterio per facilitare la consultazione è stato quello di porre in calce all'apparato le osservazioni d'interesse paleografico, comprese le postille e gli avvertimenti. È vero però che la descrizione dei dati paleografici non risulta tale da offrire al lettore la possibilità di percorrere con certezza la successione di tutte le correzioni, e non è facile decidere se questo si debba imputare a limitato interesse dell'editore, alla obbiettiva difficoltà di offrire dati assolutamente sicuri, o al fondato ma troppo reciso principio che non solo « un accertamento cronologico è assolutamente impensabile », ma che una poetica come quella del Petrarca « così indifferente al tempo, così ferma e ancorata ai propri principî immutabili lungo archi di anni, così essenzialmente verticale, propone l'idea di una elaborazione che si sviluppa non sull'ordito del tempo, ma nell'intrinseco segreto di una materia verbale ignara di ogni usura » (p. xxx). Invero tale principio portato in questa sede non sembra tanto la risposta a un quesito quanto l'asserzione di un metodo adottato, non certo gratuitamente, per evitare che l'indagine esuli da quei confini che il critico-editore si è prudentemente fissati. Il Romanò non sottovaluta certamente il fatto che i fogli costituenti il codice appartengono ad epoche fra loro lontane, e che essi documentano stadi diversi di composizione, dal caso in cui si può cogliere un'idea poetica già al suo sorgere, come nella canz. *Che debb'io far*, sino ai non pochi casi nei quali il Vat. 3196 offre una lezione che coincide esattamente o quasi con quella del Vat. 3195 e, non essendo documentate fasi intermedie tra le due lezioni, ne può essere legittimamente supposto l'antigrafo: e non sottovaluta questo fatto non solo per le osservazioni che gli dedica nell'Introduzione (p. xx), ma proprio per il modo nel quale si articola il suo commento, che ha estensione e impegno differenti secondo il carattere e il numero delle correzioni. Ma l'idea dell'immobilità della poetica petrarchesca ha

(1) A pp. XXI-XXII sono gli elenchi delle rime per le quali V_1 e V_2 danno un testo differente, e delle rime che già in V_1 presentano il testo che tornerà in V_2. Per distrazione il son. 302 (*Levommi il mio penser*) che non presenta differenza in V_1 e in V_2 è registrato anche nel primo elenco.

senza dubbio portato a concentrare sopra tutto l'attenzione sulla correzione che avviene dentro il « perimetro minimo del verso » (p. XXIX), e a rinunciare a porre altri quesiti, come quelli che toccano della struttura delle rime, anche dove i materiali correttori offrirebbero più di uno spunto alla discussione (1).

Ciò non toglie che il commento resti un lavoro molto fine d'interpretazione non dell'« arte dei pentimenti » soltanto ma della poesia del Petrarca, colta nel suo farsi, secondo le linee fissate dal Contini; e non si diminuisce nulla del merito del Romanò dicendo che nel suo lavoro troviamo svolte e applicate caso per caso le idee delle quali il Contini ha offerto un « saggio » esemplare. Anzi il rischio maggiore al quale resta esposto il commento non consiste tanto nella parte di soggettività che comporta una ricerca così elegante quanto in una invincibile inclinazione a irrigidire e riconoscere come « costanti » sicure quelle che il Contini aveva individuato come « tendenze » della poetica petrarchesca. Perciò forse dal metodo indicato dal Contini e dalla sua esigenza di non cedere a tentazioni di assaggi fuori dai documenti offerti dal Vat. 3196, il Romanò ha derivato in qualche punto anche una troppo severa preclusione ai sussidi che potrebbe offrire la considerazione di fatti stilistici non desumibili dal codice degli abbozzi. Uno degli esempi più evidenti di quello che stiamo osservando può essere offerto dal commento al son. CCCXIX, *I dì miei, più legger che nesun cervo*. Il sonetto, a parte differenze nell'interpunzione, è identico in V_2 e in V_1, e il solo segno di incertezza è nel v. 8: al posto di *tal ch'è già terra, e non giunge osso a nervo* la proposta, poi respinta, della lezione *tal ch'è già terra non stretta con nervo*. Anche da questa incertezza il Romanò deriva una conferma alla sua interpretazione del sonetto, che « impostato su un giuoco quasi costante di antitesi, secondo un canone primario della rettorica petrarchesca » troverebbe « la mossa più viva... nel passaggio dalle quartine alle terzine, tenuto sugli schemi di una dialettica avversativa » (p. 11). Chi legga senza preconcetti riconosce invece tutta la felicità della mossa iniziale, nell'immagine fulminea e subito sparente del cervo, in quel nuovo e insieme antico « fuggir com'ombra », antico per l'eco biblica (*Dies mei sicut umbra declinaverunt*, *Ps.* CI 12), nuovo per il verbo « fuggir » che, in stretta coerenza con la fuga del cervo, sostituisce *declinaverunt*. È proprio questo uno dei casi in cui il « principium », tanto importante nella poetica petrarchesca, segna il vertice tematico di tutta la lirica; e chi più che sul sussidio delle correzioni punti su altri dati interni della poesia del Petrarca ritrova pure la storia dell'esordio felicissimo: da un passo famoso di Virgilio (qualis conlecta cerva sagitta, Quam procul incautam nemora inter Cressia

(1) Anche a proposito dell'abbozzo dei primi otto versi della canz. CCLVIII il Romanò scrive (p. 205): « Un'osservazione generale, che altrove si era indotta e che qui invece presenta, grazie alla completezza dei documenti, carattere di piena evidenza, è quella che il Petrarca di rado lavora sui dati strutturali primamente concepiti. Questi nascono maturi, o, in caso contrario, il poeta non vi insiste, rimanda il lavoro... ». Sulla questione si vedano le utili osservazioni del contributo di F. FIGURELLI, *L'ultima edizione del codice petrarchesco 3196*, in « Filologia romanza », IV (1957), pp. 87-109.

fixit Pastor agens telis, liquitque volatile ferrum Nescius; illa fuga silvas saltusque peragrat Dictaeos; haeret lateri letalis harundo », *Aen.* IV 69 sgg.), attraverso una diretta derivazione nella prima terzina del son. CCIX (E, qual cervo ferito di saetta Co 'l ferro avelenato dentr'al fianco Fugge, e più duolsi quanto più s'affretta) il poeta arrivò a questa immagine del son. CCCXIX, spogliata di ogni elemento descrittivo, nella quale il cervo è quasi l'ombra di se stesso nel suo rapido apparire e sparire. Ma di questo nulla ci dicono gli abbozzi, nei quali non è che una piccola, se pur preziosa parte, della storia della poesia petrarchesca. Si ritorna piuttosto con simili ricerche al pensiero caro al Foscolo, di una poesia che nata da profonda e potente passione trovò la sua miracolosa purezza in un lento decantarsi delle idee e delle immagini dentro la memoria: che è una delle tante notazioni geniali di quel sensibilissimo lettore del Petrarca, e per geniale riconosciuta anche dal Contini, che pure ebbe ad esprimere il più severo, e per noi sconcertante, giudizio sul Foscolo critico (1).

4. — Nel *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (p. 29) il Contini, auspicando « una minuta indagine interna del linguaggio petrarchesco », la riconosceva « attuabile solo da un commento davvero moderno che volesse sostituire il benemerito e attualmente indispensabile, ma così segnato dalla sua data, Carducci-Ferrari »: una data (1899) che era già lontana quando apparve il *Saggio* e che ben più lontana risulta oggi per gli anni che si sono aggiunti, e forse ancor più per i contributi imponenti portati dagli studi sul Petrarca in genere e sulla lingua e l'elaborazione del *Canzoniere* in particolare. Tuttavia il commento che sostituisca il Carducci-Ferrari non c'è ancora; e quello stesso del Chiorboli (1924), per ripetere le parole del Contini, è di quello « piuttosto integrativo che sostitutivo ». Il Carducci-Ferrari dunque, pur dopo le numerose ristampe, terrà ancora un posto d'onore nelle nostre librerie nella sua nuova veste, fatto più pregevole dalla lucidissima presentazione del Contini. Il quale, discutendo ora la questione dei suoi pregi e dei suoi limiti, non ne ha solo messo in luce l'efficienza e insieme quelle che per un lettore d'oggi sono le sue più gravi lacune, ma ha definito il posto che gli spetta nell'ambito della filologia e della critica dell'ultimo Ottocento. Non è esagerato dire perciò che nella presentazione si trovano insieme un importante capitolo di storia della critica petrarchesca e un giudizio molto acuto sulla cultura e il gusto del Carducci e, brevemente non incidentalmente, sul collaboratore del Carducci Severino Ferrari. Esaminando infatti il metodo seguito dai due commentatori, il Contini inquadra, come si suol dire, nel tempo il loro lavoro, mettendo anche nel giusto rilievo le diversità dei problemi che si ponevano ai postillatori del Petrarca e a colui che affrontò press'a poco negli stessi anni il grande commento della *Commedia*, lo Scartazzini; e per questa parte le osservazioni

(1) Si veda il cit. *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, p. 8 nota.

sono tutte esattissime. Ma dove poi il Contini esamina il materiale raccolto dai due annotatori delle *Rime*, e distingue tra la ricerca delle « fonti » del Petrarca e, trattandosi di tale poeta, la non meno importante ricerca delle sue influenze sul linguaggio poetico italiano, leggiamo i giudizi più acuti sul carattere del commento (« accumulo di schede più che linea di pensiero... procedura un po' meccanica di registrazione... frequente limitazione del petrarchismo al Bembo; rapido intervento valutativo, e deprezzativo, sul petrarchismo ») con una conclusione sulla natura di tutta la cultura carducciana che ci sembra verissima per il modo nel quale sono colte le intrinseche contraddizioni tra la componente romantica-nazionale e l'umanistica-conservatrice, ma di quelle contraddizioni è al tempo stesso riconosciuta l'irripetibile vitalità.

5. — Dopo l'utilissimo manuale *The Prose Letters of Petrarch* (New York, 1951) con i medesimi criteri il Wilkins ha preparato un manualetto sulle Epistole metriche (*The « Epistolae metricae » of Petrarch. A Manual*), nel quale sono ordinate e riassunte tutte le notizie essenziali sulle edizioni complete della raccolta (con cenni anche alla ricca scelta curata dal Bianchi per il volume ricciardiano delle Poesie), sulle così dette Epistole metriche varie, e su quelle erroneamente attribuite al Petrarca. In tavole di sicura e facile consultazione sono quindi indicati i destinatari, i luoghi in cui le lettere furono scritte, gli studi sulle Metriche a partire dal volume di Diana Magrini (1912) per arrivare al Wilkins stesso; e infine è dato un prospetto con le date di composizione accertate, e la menzione per ogni lettera dello studioso o degli studiosi che le hanno proposte e della pubblicazione nella quale si leggono i loro argomenti, con la precisa registrazione delle pagine. Così il Wilkins ha fornito ai lettori del Petrarca un altro prezioso strumento di lavoro, e ben più che uno strumento, almeno fino a quando non potremo disporre dell'edizione critica delle Metriche, che fortunatamente Enrico Bianchi aveva potuto portare a termine prima che la morte lo strappasse agli studi.

6. — Il volume degli *Studies in the Life and Works of Petrarch* del Wilkins riunisce dodici scritti che si può dire gravitino intorno al quinto e più vasto, dedicato all'ultimo soggiorno in Provenza (1351-1353). Nei primi quattro, sono rispettivamente ricostruite e discusse: 1) la carriera ecclesiastica del poeta, ossia la storia dei benefici dei quali egli godette e che gli diedero l'agio economico per cui poté attendere ai suoi studi; 2) la occasione dell'*Ep. metr.* III 7 a Pietro Alighieri; 3) la composizione dell'*Ecl.* VII e i riferimenti storici in essa contenuti; 4) la questione se il poeta ambisse al cardinalato. Mentre nel primo capitolo il Wilkins, più che portare contributi nuovi, riordina e collega i risultati di studi d'altri — in particolare del Cipolla, del Rizzi, del Medin, per non dire di più antichi biografi —, nel secondo, in maniera del tutto convincente, fissa al 1345, la data di composizione della *Met.* III 7, d'accordo col Mascetta-Caracci, col Tatham e il Rizzi, dei quali però corregge alcuni errori, e contro la tesi del Foresti che propendeva per il 1348, e suppone che essa fosse scritta a Verona, dove pure risiedeva Pietro di Dante, più d'altri

fiorentini impegnato ad ottenere per gli esuli e i loro eredi un ritorno onorevole in patria e il riconoscimento dei loro diritti. Nel III capitolo, il minuzioso esame dell'*Ecl.* VII porta sia a dimostrare che la composizione a strati dell'egloga occupò gli anni dal 1347 al 1351 o 1352, sia a riconoscere dentro il chiuso linguaggio allegorizzante alcuni dei cardinali eletti in quegli anni, e a individuare nel fiorentino che avrebbe avuto i titoli per essere eletto principe della Chiesa (vv. 132-36) il vescovo Angelo Acciaiuoli, cugino di Niccolò siniscalco della regina Giovanna. Infine nel riprendere, in discussione col Rizzi, la questione del cardinalato, il capitolo IV ben dimostra che se nel poeta poté esserci l'ambizione di ottenere il cappello cardinalizio, fu solo nel 1351, allorché tornò in Provenza, sotto il pontificato di Clemente VI, e lo sollecitavano « duo... principes Ecclesie » (*Fam.* XIII 5): ma ben conclude il Wilkins, nell'impossibilità di dare una risposta recisa, che se nelle varie dichiarazioni del poeta su questo episodio della sua vita si ravvisano contraddizioni, esse « corrispondono al conflitto della mente stessa del Petrarca », il quale « poté desiderare il cardinalato, ma ne ebbe sgomento nel tempo stesso in cui lo desiderava », e se l'avesse ottenuto, « sarebbe stato un cardinale attivo, che avrebbe lottato contro la corruzione, lavorato per il ritorno del papa a Roma, e forse si sarebbe impegnato nell'ufficio di legato pontificio ».

Con la discussione di questo importante episodio della biografia petrarchesca si può dire avviato lo studio centrale e di maggiore estensione (pp. 81-181) *Petrarch in Provence*, che è la minuta ricostruzione dell'ultimo soggiorno del poeta in Provenza. Qui, innanzi tutto, il Wilkins dimostra che il documento notarile parmense pubblicato da Giovanni Livi e recante la data 25 giugno 1351 deve essere considerato non originale, ma trascritto — infatti non è firmato — con la data o casualmente o volutamente alterata, e che si debba invece prestar fede alle lettere (*Fam.* XI 7, 9, 10, 11, 12) che non s'accordano con quel documento, anzi testimoniano che prima del 25 giugno il poeta aveva lasciato Parma, diretto in Provenza. Nel corso di questo preciso capitolo biografico il Wilkins non manca quindi di accennare ai lavori cui il poeta attese dopo il ritorno a Valchiusa (si veda in particolare a p. 96 quello che egli scrive sul *De viris illustribus* e sulle rime composte allora, e quasi sicuramente già nell'estate del 1351), ma sopra tutto ricostruisce attraverso le lettere che entrarono nelle Familiari e quelle che costituiscono il libro delle *Sine nomine* l'attività e gli interessi dello scrittore in quei due anni, per concludere con un contributo prezioso sulla datazione e l'ordinamento che le lettere degli anni 1351-53 ebbero nelle Familiari (pp. 170 ss.), e con un prospetto dei diversi ordinamenti che subirono le *Sine nomine* prima di fissarsi nella forma definitiva.

Non è facile tuttavia dare conto delle singole questioni trattate in questo capitolo, nel quale oltre il problema della costituzione della raccolta delle Familiari e della composizione delle *Sine nomine*, è riesaminata l'occasione e la composizione delle *Invective contra medicum* e sono bene individuati i rapporti tra le *Sine nomine* e il *De viris* (pp. 110-11), tra le *Sine nomine* e la *Metr.* III 21 (p. 117)

ecc. Quali indizi della esattezza della ricerca condotta qui basta dire che il filologo americano arriva anche a perfezionare in qualche particolare l'ottimo studio del Piur (v. p. 146, n. 1), e in non pochi punti a correggere conclusioni cui egli stesso era giunto nello studio *On the Dates of certain Letters*, raccolto nel volume *The Making of the « Canzoniere »*.

Dei capitoli che seguono a questo, dal sesto all'ottavo, non si vorrebbe sminuire l'interesse dicendo che contengono solo precisazioni in margine al vasto studio sull'ultimo soggiorno in Provenza; certamente però il sesto — *Petrarch and Cardinal Niccola Capocci* — si riduce in sostanza alla convalida della tesi di Arnaldo Foresti sulla data della *Sine nomine* 7 (1351, e non 1343 come credette il Piur), e alla proposta, cui l'autore stesso annette il valore di alta probabilità non di certezza, che destinatario della lettera in questione fosse il Capocci anziché il Cardinale Guy de Boulogne. Così il capitolo settimo — *The Metricae to Nelli* — propone con molta verisimiglianza come date di composizione delle tre *Metr.* III 22, 23 e 33 rispettivamente il dicembre 1351, gennaio-marzo 1352 e primavera-estate 1352. Il capitolo ottavo poi — *On Part of the Correspondance between Petrarch and Francesco Nelli* — usufruendo di dimostrazioni del Foresti e del Piur, perfeziona in alcuni particolari l'ordinamento della corrispondenza tra il poeta e il Nelli, fissato dal Cochin nella sua edizione delle lettere del Nelli al Petrarca (E. Cochin, *Un amico di F. Petrarca* ecc., Firenze, Le Monnier, 1901).

Negli altri capitoli, dal IX al XII, e nell'Appendice, che è la traduzione sobriamente annotata dell'Orazione pronunciata in Campidoglio per l'incoronazione poetica (1), manca del tutto, o almeno non è stretto come nei capitoli precedenti, il legame col tema centrale del libro; e non si è lontani dal vero osservando che, per la diversità stessa delle occasioni che li hanno dettati, essi risultano di diverso valore, sebbene abbiano in comune quella chiarezza e quel senso della misura che caratterizzano tutte le ricerche del Wilkins e lo salvano dal rischio delle congetture brillanti, che sono non di rado la cattiva tentazione degli eruditi. Di impostazione scolastica e di assai modesta utilità è il capitolo XII — *A General Survey of Renaissance Petrarchism* —, che dovrebbe essere un panorama del petrarchismo europeo fino al secolo XVI, con bibliografia essenziale, ma è solo un sommario di notizie, non del tutto aggiornate: basti dire che non solo non vengono citate nella bibliografia le pagine fondamentali del Croce sulla nostra lirica del Cinquecento, ma che non se ne sente nemmeno l'eco nel capitoletto dedicato al petrarchismo italiano. Ci sembra d'altra parte un contributo minore quello portato dal capitolo XI su Giacomo de' Rossi, lo « Jacobus » della *Sen.* XIII 2, già identificato da N. Jorga nei suoi studi su Philippe de Mézières, il destinatario di quella lettera. Ben più utile, se non proprio ricco di elementi nuovi, il capitolo XI — *The Correspondance of Petrarch and Barbato da Sulmona* —, che riesamina anali-

(1) Si tratta dunque di un'aggiunta al precedente ampio studio *The Coronation of Petrarch*, pubblicato nel vol. *The Making of the « Canzoniere »*, pp. 9-69.

ticamente tutto il carteggio dei due amici, in forma molto chiara e persuasiva; solo la proposta che la *Fam.* V 1 debba essere retrodatata di un anno (dal 29 maggio 1343 al 29 maggio 1342) e che il « rumor mestissimus » di cui il poeta scriveva non debba essere inteso come la notizia della morte di Roberto d'Angiò (avvenuta il 19 o il 20 gennaio 1343), ma come una falsa notizia della morte ci lascia molto dubbiosi. Va detto però che il Wilkins nemmeno in questo caso abusa di sottigliezza, ma tenta solo di sciogliere le difficoltà nelle quali si resta accettando la data « IV Kal. Iunias [1343] », e conclude che « questa lettera fu scritta probabilmente il 29 maggio 1342, ma possibilmente circa il 1° febbraio 1343 o poco dopo » (p. 218). Nell'ultima parte del libro il capitolo più importante è però il decimo, *On the Chronology of the Triumphs*. L'autore vi riferisce e confuta le varie proposte circa la genesi e la composizione del poemetto, per arrivare sino allo studio del Calcaterra su *La prima ispirazione dei « Trionfi »*; anche di questo studio fondamentale raccoglie e riordina i punti essenziali, e integrandoli con le osservazioni contenute in un'acuta recensione di Ezio Raimondi al Goffis, intese anche a ridurre le congetture troppo ardite del Calcaterra, riconferma la tesi del nostro studioso riportando la composizione dei primi due *Trionfi* al 1340, e assegnando gli altri quattro e la struttura allegorizzante dell'intero poemetto agli anni posteriori alla morte di Laura, con aggiunte e correzioni che durarono sino all'ultimo anno di vita del poeta. E si direbbe che così il Wilkins abbia approfondito e spiegato la tesi del Calcaterra nel senso che augurava Umberto Bosco (v. *Gli studi petrarcheschi del Calcaterra*, in *Studi petrarcheschi*, V, 1952, p. 8).

7. — Continuazione degli *Studies in the Life and Works of Petrarch* è il volume *Petrarch's Eight Years in Milan*, nel quale il soggiorno presso i Visconti è ricostruito punto per punto in venticinque capitoli, cui se ne aggiunge uno contenente il sommario della vita e delle opere del poeta da quando lasciò Milano sino all'anno della morte. È risultata così una cronaca minuta, fondata sull'attenta esplorazione di tutta la corrispondenza del Petrarca e sulla discussione delle altre opere e frammenti di opere che stanno in relazione col soggiorno milanese, sino ai fogli del Vat. Lat. 3196 recanti date di quegli anni e ai passi aggiunti allora nel *De otio* e nel *De vita solitaria*; ma, valendosi della sua profonda e aggiornata conoscenza della bibliografia petrarchesca fino nei minori contributi eruditi, il Wilkins ha conferito a questa cronaca un carattere di non estrinseca organicità e ha fornito agli studiosi un nuovo utilissimo sussidio di lavoro. Meglio infatti di una bibliografia ragionata, il libro, grazie anche agli indici dei nomi e delle opere, può essere usato come un sicuro e facile repertorio bibliografico sulle varie questioni concernenti il periodo 1353-1361, e, in primo luogo, sulla datazione delle lettere del Petrarca e dei suoi corrispondenti. Sovente il Wilkins si limita a fare suoi e ad esporre con la consueta chiarezza i risultati raggiunti da altri studiosi, ma non poche sono le questioni in cui, ridiscutendo di particolari della vita e delle opere del Petrarca, egli porta nuove e convincenti precisazioni. Per

limitarci ai contributi più notevoli rammentiamo: la datazione alla fine del 1353 della *Metr.* III 29, scritta per la nascita di Marco figlio di Bernabò Visconti (p. 45); la dimostrazione dell'autenticità dell'orazione pronunciata a Venezia nel 1354 dal poeta quale ambasciatore dell'arcivescovo Giovanni Visconti, conservata dal Ms. viennese Palatino 4498 e stampata dall'Hortis (p. 56); la conferma della tesi di P. G. Ricci, che la *Posteritati* debba identificarsi col *volumen* di cui è cenno nell'*Invectiva contra quendam magni status hominem* (p. 102), anche attraverso l'esame di due lettere, la *Misc.* I, che d'accordo col Foresti e il Billanovich viene assegnata all'estate 1357 (pp. 143-46) e la *Var.* 25 (p. 210); in aggiunta alla notizia accertata dal Romanò che il Petrarca era a Pagazzano il 12 settembre 1358, quella che vi si trovasse pure nel settembre 1357 (p. 150).

Ci sembra che il Wilkins non abbia lasciata intentata nessuna questione di quelle che, allo stato attuale delle conoscenze storiche ed erudite, potevano essere affrontate. Restano aperti — ed è ben naturale — alcuni interrogativi, e forse qualche questione, risolta qui con un massimo di probabilità non con piena certezza, potrà venire spiegata diversamente da altri in avvenire. A nostro avviso il solo punto in cui gli argomenti dell'eminente studioso non riescono a persuaderci è il molto discusso problema del lungo brano della *Sen.* X 2, nel quale è ricordata la visita a Valchiusa fatta dal poeta e da Guido Sette giovinetti in compagnia dei rispettivi padre e zio. Il Wilkins respinge la congettura di Arnaldo Foresti che riteneva si trattasse di un brano letteralmente ripescato da una lettera del 1354, e in questo modo scioglieva la difficoltà dell'inciso « qui [parens meus patruusque tuus] ea ferme etate erant qua nunc sumus ». Nel 1315 o '16, data probabile dell'escursione a Valchiusa, — argomentava il Foresti — il padre del poeta, che era più giovane di Dante (*Fam.* XXI 15), doveva essere in età di circa cinquant'anni, quanti appunto ne contava il Petrarca nel 1354, e non nel 1367, anno in cui fu scritta la *Sen.* X 2 (1). Per di più il Foresti trovava confermato il sospetto di una lunga aggiunta, oltre che nell'interrompersi dell'ordine cronologico del racconto, nel modo stesso col quale il poeta segnò questa interruzione, iniziando il brano con « Unum hic antequam longius eam quod me premit dicam », e chiudendolo con « ordinem deserui sed revertor ». Nella tesi che fissava al 1354 la composizione delle pagine su Valchiusa c'era forse eccesso di fiducia in argomenti puramente congetturali, ma il Wilkins non ammettendo che il lungo brano sia ricuperato da una lettera del 1354 non viene a spiegare la questione altrimenti insolubile dell'inciso, né riesce a togliere valore alle considerazioni del Foresti sul carattere di autentica digressione che conserva il lungo brano su Valchiusa, nel quale — non si può non osservarlo — l'ultimo ricordo è quell'as-

(1) Il Wilkins, seguendo il Foresti, assegna la lettera al 1368 (v. A. FORESTI, *Aneddoti della vita di F. Petrarca*, Brescia, 1928, p. 10: « quella lettera che è certissimamente dell'estate 1368 »). Ma se Guido Sette morì il 20 novembre 1367, è necessario spostare la stesura della lettera all'estate del '67, come la sposta il Martellotti nel vol. delle *Prose* (p. 1090).

salto di ladroni il Natale del 1353 che forse solo a chi avesse scritto nel 1354 poteva sembrare conclusivo di tutto il lungo discorso. Dopo le acute congetture del Foresti pensiamo che nuova luce alla questione potrà essere portata soltanto dallo studio attento della tradizione manoscritta della lettera. Enrico Carrara avvertiva che l'inciso « qui ea ferme tunc etate erant qua nunc sumus » manca nel codice di Madrid da lui collazionato per la sua scelta di Lettere autobiografiche (Milano, 1928, p. 100), e non esitava pertanto a porlo tra parentesi quadre; ora, siccome la difficoltà maggiore è portata dalla spiegazione di queste poche parole, su di esse, e non su altro, andrebbe fondata la discussione, cominciando dall'appurarne la autenticità: altrimenti ci sembra che il Foresti abbia ancora assai buone ragioni dalla sua parte. Non sorprende tuttavia che a queste ragioni il Wilkins non voglia consentire, perché ben rientra nel suo metodo, e particolarmente nel metodo tenuto in questo libro, la diffidenza verso ogni sorta di spiegazione che non abbia il suffragio di dati esterni o interni indubitabili (1).

ETTORE BONORA.

---

(1) Prossimamente in una seconda rassegna verranno discusse altre pubblicazioni petrarchesche apparse negli ultimi anni. È sembrato opportuno dare conto intanto nel *Giornale* di edizioni e studi che, anche se non recentissimi, sono tra i più importanti dell'ultima critica e filologia petrarchesca.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

La prosa del Duecento, a cura di Cesare Segre e di Mario Marti. — R. Ricciardi Editore. — Milano-Napoli, 1959 (« La letteratura italiana. Storia e Testi », vol. 3).

Con *La prosa del Duecento*, a cura di Cesare Segre e di Mario Marti, la collezione ricciardiana della « Letteratura Italiana » si è ora arricchita di un nuovo, prezioso volume, che, diremo subito, si raccomanda vivamente non solo per la vastità e la coerenza dell'impianto, ma anche per le particolari cure rivolte dagli editori al problema del testo, nonché la larghezza dei dati bibliografici raccolti e discussi nei « cappelli » e nelle « Note critiche » aggiunte in appendice.

La divisione dei compiti fra il Segre ed il Marti appare nel complesso equa, nel senso che ciascuno dei due si è riservato un numero di testi press'a poco identico, tranne, ovviamente, nel caso dell'« Introduzione », che porta la firma del solo Segre. Lo stesso dicasi del volume delle note, che gli editori hanno voluto in genere identico, e, tranne leggere oscillazioni, dell'aspetto grafico con cui ci si presentano i brani raccolti. L'opera quindi si definisce sin dall'inizio come sostanzialmente unitaria, qualità questa che, aggiungeremo, compensa largamente l'abnegazione, se si vuole, degli editori.

L'antologia, come abbiamo detto, è preceduta dall'« Introduzione » del Segre. Questo saggio che ne rappresenta senza dubbio il contributo più atteso, trattandosi in sostanza di argomento su cui maggiormente si è industriata la sua sagacia di lettore e di studioso dello stile medievale, mi pare, dirò subito, molto bello ed importante. In esso infatti si assommano e si fondono con naturalezza estrema ed arte finissima non solo i dati, per così dire, anagrafici dei varî autori, ma anche, sullo sfondo della storia civile e politica della società italiana duecentesca, la descrizione dei « generi » e degli stili propri di quella prosa e l'analisi delle vicende che ne hanno contrassegnato l'evoluzione sino all'esperienza, dal Segre giustamente considerata conclusiva, della *Vita nuova* e del *Convivio*. Storia unitaria

quindi di una cultura, impostata su premesse di indole stilistica ma sorretta nello stesso tempo dagli apporti altrimenti sostanziosi di una moralità immanente (come ad esempio risulta dal monito finale a riconoscere nella « lucida saldatura dugentesca tra un collettivo slancio vitale e la creazione di una coscienza letteraria », pag. XLIII, il carattere fondamentale di quel secolo, monito che lascia trasparire l'urgenza di ridimensionare o, meglio di riportare l'analisi dello stile entro il quadro di una esperienza storica e, non solo metaforicamente, esistenziale). Sotto questo aspetto il saggio mi sembra dunque dei più persuasivi. Ma non basta; perché con esso il Segre ci dà la misura esatta anche del suo, se così si può dire, virtuosismo compositivo, della sua capacità insomma di « costruire » strutture critiche perfettamente funzionali anche quando, come in questo caso, il materiale impiegato non presenta caratteri di assoluta omogeneità.

Si è detto delle prove parziali già dal Segre fornite nel campo della prosa delle origini. Naturale quindi che il pensiero corra immediatamente all'opera più importante da lui prodotta in questo campo e cioè ai *Volgarizzamenti del Due e Trecento* (1953). Ora il travaso di questi o meglio di una parte di questi (e cioè i volgarizzamenti del Duecento) nella seconda sezione (contenente traduzioni ed imitazioni dal latino e dal francese) della *Prosa* ci ha permesso di osservare un notevolissimo progresso tanto quantitativo quanto qualitativo, progresso che si esprime non solo nell'arricchimento della discussione critica, dell'informazione bibliografica e dei testi raccolti, ma anche nella mutata prospettiva di talune questioni di critica testuale e soprattutto nelle nuove soluzioni adottate riguardo la resa grafica di alcuni fenomeni legati alle vicende della fonosintassi.

Le aggiunte nel campo delle traduzioni ed imitazioni sono numerosissime. Basti qui ricordare i volgarizzamenti dei *Disticha Catonis* nelle due redazioni toscana e veneziana, del *Pamphilus* e della *Disciplina clericalis*, la versione del *Livre dou gouvernement des rois* (*De regimine principum* di Egidio Colonna), il *Libro della natura degli animali*, il *Milione* (nella versione toscana con notevoli correzioni), i *Conti morali* di anonimo senese, la traduzione toscana del *Libro dei sette savi* e i *Conti di antichi cavalieri*, tutti a cura del Segre, ed i numerosi volgarizzamenti di opere storiche, come le *Storie de Troia e de Roma*, le *Miracole de Roma*, la *Istorietta troiana*, e romanzesche, come il *Tristano riccardiano* e la *Tavola ritonda*, a cura del Marti. In altri casi è mutata invece la scelta dei testi accolti nell'antologia, come ad esempio per Albertano da Brescia, di cui è dato qui il volgarizzamento del *Liber consolationis et consilii* in luogo di quello del *De arte loquendi et tacendi*, oppure pel *De contemptu mundi* dato qui nella versione di Bono Giamboni invece che in quella trecentesca del ms. Riccardiano 1742 accolta nell'edizione del 1953. Diversa ancora è la scelta dei brani dei *Fiori di Filosofi* e completo infine il testo della *Rettorica* di Brunetto Latini con le parti originali dello « sponitore » ovviamente espunte dall'edizione del 1953.

In conclusione il panorama che ne deriva appare nel complesso di molto ampliato nei confronti dell'edizione precedente e, se non esaustivo, comunque più che sufficiente a dare un'idea generale delle zone toccate da quei traduttori.

Mutata anche la prospettiva, abbiamo detto, di talune questioni testuali. Si veda ad esempio il volgarizzamento del *Tresor* di Brunetto Latini, la cui tradizione manoscritta, indubbiamente complessa e difficile, attende ancora d'essere studiata a fondo, e che qui a differenza dell'edizione 1953 (dove s'era servito del Riccardiano 2221 e subordinatamente del Naz. II. VIII. 36 e del Laurenziano plut. LXII. 19) è dato secondo la lezione di un nuovo codice, il Naz. II. II. 48. « risultato particolarmente aderente all'originale francese », opportunamente integrata con quella del Laurenziano plut. XC inf. 46. Lo stesso dicasi del volgarizzamento delle *Historiae adversus paganos* di Paolo Orosio, qui pure edito secondo il Riccardiano 1561 ma corretto invece che col Laurenziano Gaddiano reliqui 22, col Casanatense 1353. Quanto al testo dei *Fatti di Cesare*, già pubblicati dal Segre nell'edizione del 1953 secondo la redazione più ampia contenuta dal Riccardiano 2418, rileveremo che il Marti, come già il Banchi, preferisce questa volta la traduzione abbreviata e più precisamente quella trasmessaci dal codice I. VII 6 della Bibl. Comunale di Siena. Negli altri casi il testo del 1953 risulta qua e là ritoccato e non solo in particolari di indole meramente grafica, come ad esempio quello della *Rettorica* di Brunetto Latini, dove il Segre ristabilisce la lezione del ms., *anovare* (pag. 138, ultima riga), sostituendola alla correzione, già accettata nell'edizione del 1953 (pag. 359, riga 13), proposta dal Rostagno, *adunare*, etc., etc., quello dell'orazione *Pro Ligario*, sempre di Brunetto e così via.

Dati i caratteri della letteratura prosastica duecentesca, così legata alle suggestioni degli « autori » ed alla esemplarità delle « fonti », i confini fra le versioni e le opere originali non si lasciano cogliere che in pochi casi privilegiati. Così si comprenderà come la *Rettorica* di Brunetto col commento dell'autore ed il racconto della « Corte del Po » assieme ad altri ancora d'origine provenzale, francese, etc. del *Novellino* siano stati posti rispettivamente nella prima e nella terza sezione dell'antologia, che avrebbero dovuto comprendere, almeno in linea di massima, solo opere originali. Meno chiare invece le ragioni per cui il volgarizzamento dell'orazione *Pro Ligario* si trova nella prima sezione, mentre per il *Fiore di rettorica*, anch'esso allogato nella medesima sezione, si potrà forse parlare di un libero rimaneggiamento della fonte o delle fonti (?) latine.

Soluzioni in parte nuove sono date anche per i testi delle opere « originali ». Basterà ricordare qui le *Lettere* di Guittone, per cui il Marti offre nuove congetture nei confronti dell'edizione Meriano, ed il cui testo, in attesa dell'edizione Margueron, potrebbe essere utilmente raffrontato con le proposte di A. Pézard, in *Romania*, LXXX, 1959, pagg. 368-410 (si veda ad esempio *Prosa* [=P], pag. 30, righe 11-3 e *Romania* [= R], pag. 369, P, 54, 28 e R, 377-8, P, 63, 5-6 e R, 384-5, P, 66, 11-4 e R, 386-8, P, 66, 22 e R, 388, P, 81, 12-3 e R, 396, P, 82, 5 e R, 397); il *Libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono

Giamboni, di cui è qui anticipato il testo dell'edizione critica approntata dal Segre e per la cui giustificazione si rimanda al suo studio *Sul testo del « Libro de' Vizi e delle Virtudi » di Bono Giamboni*, in *Studi di Filologia Italiana*, XVII, 1959, pagg. 5-96; il *Novellino*, che in attesa dell'edizione Folena, ha qui ricevuto particolari cure da parte del Segre e che riproduce fondamentalmente la lezione del Vaticano 3214; il *Fiore di Virtù*, per cui il Segre ancora si serve del materiale messo a sua disposizione da M. Corti e fa proprie le conclusioni cui la Corti è pervenuta quanto all'importanza del codice I. II. 7 della Bibl. Comunale di Siena, ponendolo a base della sua edizione. Affatto provvisorie o, se si vuole, sperimentali, almeno dal punto di vista della *recensio*, possono definirsi invece le soluzioni adottate dal Marti per i *Parlamenta et epistole* di Guido Faba, il *Fiore di Rettorica* di Fra Guidotto da Bologna, od ancora per *La composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo.

Dal punto di vista del problema del testo, l'antologia appare dunque perfettamente aggiornata ed in molti casi notevolmente progredita nei confronti delle edizioni precedenti. Indubbia quindi la sua utilità anche per chi vorrà in futuro procedere ad indagini metodiche più vaste sulla tradizione manoscritta delle opere qui raccolte per cui non è stata ancora fornita un'edizione critica integrale. Quello che più ci interessa a questo punto sono però le novità grafiche introdotte dagli editori nel campo del consonantismo e più precisamente in quello della fonosintassi. Scartate infatti le soluzioni tradizionali, essi adottano (senza però farne esplicitamente cenno nella Nota critica) l'espediente grafico del punto alto (proprio della filologia provenzale, dove è usato, com'è noto, solo nel caso dei pronomi atoni e degli articoli enclitici) per segnalare: I, l'avvenuta assimilazione (regressiva con o senza scempiamento) fra *-l* o *-n* finali e l'iniziale, non obbligatoriamente liquida, della parola che segue, ed ancora, II, la caduta, per scempiamento di varie consonanti, come *-l* o *-n* (ma si potrebbe aggiungere anche *-r*), a contatto di parole inizianti con consonanti del medesimo tipo. Tale segno non rappresenta, è vero, una novità, in quanto è già stato usato ad esempio dalla Corti nella sua edizione del De Jennaro (ma limitatamente ai soli casi di aferesi etimologica; cfr. pag. CXCVIII); e neppure, si aggiunga, potremo parlare di iniziativa autonoma, perché la spinta all'« innovazione » viene in questo caso agli editori dal magistero del Contini e più precisamente dall'esempio da lui fornito (come ci è stato poi confermato dalla sua relazione al Convegno di studi filologici di Bologna) con la sua tuttora inedita ma qui più volte citata (cfr. ad esempio pagg. 27, 226, 297, 881 etc.) edizione dei poeti del Duecento. Ciò premesso, non potremo tuttavia negare l'importanza di questa prima, anche se, come vedremo, parziale applicazione del sistema grafico escogitato dal Contini, come anche il forte impegno cui tale novità obbliga l'attenzione del lettore.

Ed ecco di che si tratta. Cominciamo col primo caso, quello cioè dell'assimilazione regressiva semplice (1-A). Qui gli editori invece di intervenire dissimilando, come in genere si fa, mantengono la grafia dei manoscritti e dividono le due parole col punto alto in corrispon-

denza della prima consonante. Esempi: *i'rre* invece di *il re*, *co'lloro* invece di *con loro*, *no'llo* invece di *non lo*, *no'mmangiava* invece di *non mangiava*, *de'bbenefizio* invece di *del benefizio*, *e'llo* invece di *en lo*, etc., etc. Non mancano però anche casi di assimilazione regressiva con scempiamento (fenomeno ricostruttivo legato forse al cosiddetto raddoppiamento o rafforzamento sintattico). Esempi: *ne'reame* invece di *nel reame*, *inde'regno* invece di *indel regno*, *i'loro* invece di *in loro*, etc., etc. Restano esclusi dalla prima serie il caso di *collo* non ridotto a *co'llo* (come *e'llo* da *ello* = *en lo*), forse perché grafia tuttora in uso, e dalla seconda quelli corrispondenti di *co lo* non ridotto a *co'lo*, oppure ancora *co lui* invece di *co'lui*, *no lo* invece di *no'lo*, etc., et., in omaggio, presumibilmente, alla corrispondente tradizione grafica. Oltre a queste eccezioni non mi pare di avere trovato altro, tranne i soliti casi imputabili a sviste, come ad esempio *u*[*n*] *re*, pag. 269, riga 4, che dovrà essere restituito a *u're*, *u*[*n*] *letto*, pag. 354, riga 1, che dovrà essere restituito a *u'letto*, *e*'[*l*]*le*, pag. 40, riga 1, che dovrà essere restituito a *e'le*, *e*[*n*] *la*, pag. 1006, riga 27 (ma nella Nota, pag. 1119, leggo *e*'[*l*]*la*; cfr. anche pag. 946, riga 2) che dovrà essere restituito ancora a *e'la*, o ad incertezze, come ad esempio *a'r Reno*, pag. 914, riga 26, da ricondursi ad *a'rReno* oppure infine a refusi, come ad esempio *d're*, pag. 971, riga 12, invece di, credo, *de're*.

Più complessi i casi in cui l'assimilazione coinvolge (con o senza scempiamento) un terzo elemento già indipendente (I-B). Qui le soluzioni prospettate dagli editori divergono sensibilmente le une dalle altre, per cui non sarà forse inutile riprendere in esame tutta la questione. In alcuni casi dunque la presenza di questo terzo elemento è rivelata da un apostrofo. Esempi: *E''re*, pag 535, riga 6, al posto di *E il re*, *che''re*, pag. 558, riga 28, al posto di *che il re* (il terzo elemento caduto non può essere qui che quello medio, come peraltro indicato dalla posizione occupata dall'apostrofo; si corregga quindi *o'lla*, pag. 1021, riga 3, per *o e'lla*, in *o''lla*), oppure ancora *'e'lla*, pag. 1001, riga 17, al posto di *e e'lla*, *'e'lli*, pag. 1007, righe 27, 28 e 29, al posto di *e e'lli* (dove, data l'ambiguità, si sarebbe potuta adottare anche la prima soluzione e cioè *e''lla* ed *e''lli*). In altri casi invece manca l'apostrofo. Esempi: *se're*, pag. 274, riga 6, al posto di *se il re*, *che'rre*, pag. 277, riga 2 e 281, riga 17, al posto di *che il re*, *che'reame*, pag. 277, riga 3, al posto di *che il reame*, *che'la*, pag. 491, riga 7, al posto di *che en la* (forse necessaria invece la restituzione *e*['*l*] *conte*, pag. 942, riga 18, *e*['*l*] *desiderio*, pag. 446, riga 2, *e*['*l*] *cristiano*, pag. 447, riga 22, *che*['*l*] *popolo*, pag. 294, riga 10, *entra*['*l*] *popolo*, pag. 282, riga 29, data l'eccezionalità della corrispondente assimilazione, peraltro riscontrabile sia pur sporadicamente in I-A; esempio *a*[*l*] *comune*, pag. 838, riga 6, *i'ssu*, pag. 637, riga 25, *ch'e*[*n*] *tanta*, pag. 507, riga 32, ma potrebbe trattarsi di un *che*['*n*] *tanta*, etc., etc.). Di fronte alle due soluzioni qui sopra indicate non credo si possano avere dubbi di sorta; il sistema più economico è sicuramente il primo. Se infatti *se're* non può essere che *se il re*, *che'rre*, *che il re*, etc., etc. non andrà dimenticato il caso ad esempio del gruppo *e* più *en*, per cui un eventuale *e'lla* po-

trebbe valere tanto per un *e en la* quanto per un *en la*. Più semplice quindi usare costantemente un apostrofo, riportando insomma sotto questo segno tutti quegli elementi che l'assimilazione regressiva ha obliterato dal discorso.

Il punto alto serve infine agli editori per indicare la caduta di una *-n* o di una *-l* finali davanti a parola, iniziante rispettivamente con *n-* o con *l-* (II-A). Si tratta pure qui di un caso di semplificazione rientrante insieme all'altro dello scempiamento delle doppie risultanti da assimilazione regressiva, nel sistema di opposizioni scempia-geminata che contraddistingue in modo tanto caratteristico la fonosintassi dei primi secoli ed il cui punto di partenza andrà forse ricercato, come s'è detto, nel raddoppiamento o rafforzamento sintattico. E così l'opposizione scempia-geminata spiega forme come *e·natura*, pag. 276, riga 35, al posto di *en natura*, *i·novembre*, pag. 339, riga 18, al posto di *in novembre*, *ne·loro*, pag. 476, riga 4, al posto di *nel loro*, etc., etc. Lo stesso dicasi di altre forme per cui s'è restituita la consonante caduta, ma che avrebbero dovuto essere mantenute tali e quali con la sola aggiunta del punto alto. Esempi: *de*[*l*] *luogo*, pag. 319, riga 36 (si legga *de·luogo*), *a*[*l*] *luogo*, pag. 320, righe 30 e 34 (si legga *a·luogo*), *de*[*l*] *linguaggio*, pag. 324, riga 33 (si legga *de·linguaggio*), *I*[*n*] *Naumachia*, pag. 429, riga 11 (si legga *I·Naumachia*), *a*[*l*] *levare*, pag. 815, riga 6 (si legga *a·levare*), *ne*[*l*] *libro*, pag. 859, riga 4 si legga *ne·libro*). Più difficile il caso di *no*[*l*] *lasciasse*, pag. 843, riga 9, per cui il punto alto non toglierebbe l'ambiguità fra le due soluzioni *nol* e *non*.

Abbiamo infine i casi, rarissimi, in cui lo scempiamento coinvolge un terzo elemento caduto (II-B) e che qui si presentano restituiti, come ad esempio *fu*[*'l*] *laido*, pag. 836, riga 19, invece di *fu··laido* o tutt'al più *fu·laido* che ci saremmo aspettati.

L'uso del punto alto non si estende, tranne per alcuni testi non toscani (*Storie de Troia e de Roma*, pag. 391, riga 5, *so·ppena*, riga 11, *a·ffare*, pag. 393, riga 24, *sì·cce*, pag. 403, riga 1, *Se·tte*, etc.; *Le miracole de Roma*, pag. 437, riga 15, *a·tti*, riga 19, *se·nne*, etc., etc.) al III gruppo di fenomeni rientranti nel sistema di opposizioni scempia-geminata, di cui si è detto qui sopra, vale a dire alle forme del raddoppiamento o rafforzamento sintattico. In questo caso gli editori hanno preferito semplificare costantemente la doppia, evitando di intervenire solo là dove la geminata si è mantenuta per tradizione, come ad esempio in *allo*, *dello*, *nello* (?), in *sicché*, *dappoi*, *perocché*, oppure ancora in *havvi*, *fassi*, etc., etc. Dati i criteri generali cui è informata l'antologia, non si può evidentemente dare loro torto. Trattandosi però, come s'è visto, di fatti sostanzialmente concomitanti, è ovvio che, a rigore, il tipo di rappresentazione grafica già accolto pei casi di assimilazione regressiva con o senza scempiamento (1-A) ed in presenza di un terzo elemento già indipendente (I-B) e per quelli di scempiamento di due consonanti omorganiche venute a contatto in sede sintattica (II-A) ed ancora in presenza di un terzo elemento già indipendente (II-B), avrebbe dovuto essere esteso a questa terza categoria (come peraltro

proposto in talune evenienze dal Contini stesso). E così si sarebbe se non altro evitato di infirmare in sede di rappresentazione grafica (ma fino a che punto?) la sostanziale coerenza di uno dei fenomeni più caratteristici ed importanti del nostro consonantismo primitivo.

Ben poco abbiamo da aggiungere per quel che riguarda le note. Esse ci appaiono in genere esaurienti, anche se a volte piuttosto sommarie e schematiche. La ricerca delle fonti è spesso molto progredita ed in alcuni casi particolarmente illuminante (1). Dato il gran numero di vocaboli caduti dall'uso e qui commentati, non sarebbe stato forse inutile alla fine un glossarietto delle voci più importanti o, se si vuole, poco conosciute. Contributo questo, concluderemo, che, considerata l'ottima preparazione degli editori, sarebbe stato indubbiamente di grande giovamento a quel dizionario della lingua delle origini, la cui mancanza rappresenta ancor oggi una delle lacune più gravi della nostra lessicografia.

D'ARCO SILVIO AVALLE

---

(1) Elenchiamo qui alcune sviste che ci è venuto di cogliere qua e là nello sfogliare il volume. A pag. 782, riga 2, si legge: « Nel detto modo durò la battaglia infino a nona », vale a dire le 15 e non obbligatoriamente « mezzogiorno ». A pag. 678, riga 30, non si capisce perché nella frase: « Et allora Lancillotto si diparte da lui e cavalca infino a mezza terza », e cioè fino a metà dell'ora terza, l'espressione stia a significare addirittura « due ore e mezza di sole ». Protettore di Peire Vidal non è stato, come si è detto e ripetuto dal Diez in poi e nonostante la rettifica di S. STROŃSKI, *Le troubadour Folquet de Marseilla*, Cracovia, 1910, pag. 167, *Imberaldo del Balzo* (pag. 826, riga 22), e cioè en Barral de Bauz, ma Raimon Jaufré Barral, visconte di Marsiglia dal 1178 e morto verso la fine del 1192. Barral de Bauz, nato dal matrimonio (avvenuto verso il 1195) fra Uc de Bauz e la figlia di Raimon Jaufré Barral, Barrale, è vissuto in età posteriore (c. 1217-1268) alla morte del Vidal (c. 1210). A pag. 919, righe 1-2, si legge: « Federigo secondo... figliolo dello 'mperadore Arrigo quinto e della 'mperadrice Gostanzia... ». Come già per l'« Arrigo quarto » di pag. 913, riga 9, annotato, « è da intendere Arrigo V », sarebbe stato opportuno rettificare anche in questo caso « Arrigo sesto ». A pag. 744, nota 1, si rimanda per l'espressione: « Maestra de le Virtudi, a volere cotesto di mia bocca sapere, non è altro che voler or qui rinnovare le mie pene », a VERG., *Aen.*, II, 11 sgg., e si ricorda DANTE, *Inf.*, XXXIII, 4 sgg. Le analogie fra Bono e Dante non si arrestano però a questo punto, perché la frase che segue immediatamente: « Chi sarà quelli che udendo lo mio dire non si muova a pietade e dirottamente non pianga? » ricorda, sia pur con qualche differenza di dettagli, i versi 40-2 di quel medesimo canto. Si tratta ovviamente di « luoghi comuni », come ad esempio l'espressione: « et in questa maniera sono loro allegrezz[e] tornat[e] in pianto », dei *Fatti di Cesare*, pag. 487, righe 22-3, che si ritrova in DANTE, *Inf.*, XXVI, 136 (e, ma si tratta di situazione identica, come dimostrerò altrove, nel *Libro de Alixandre*, ed. Morel-Fatio, 2307 d).

Nuova « Lectura Dantis », a cura di SIRO A. CHIMENZ: M. SANSONE, *Il canto I del Purgatorio,* Roma 1955; SIRO A. CHIMENZ, *il c. XIX del Paradiso,* ibid. 1956; Idem, *Il c. XXVII dell'Inferno,* ibid. 1958; THOMAS G. BERGIN, *Il c. IX del Paradiso,* ibid. 1959.

Iniziata nel 1950, la Nuova 'Lectura Dantis' diretta da Siro A. Chimenz ha pubblicato a tutt'oggi solo 21 fascicoli: una pubblicazione lentissima, che fa temere per il completamento dell'illustrazione dei cento canti del poema.

Delle prime 17 letture della Collana questo Giornale si è occupato nel vol. CXXXII, pp. 618-629. Delle quattro ultime, che dobbiamo esaminare, due (« *Il canto XIX del Paradiso* », 1956, e « *Il canto XXVII dell'Inferno* », 1958) sono dello stesso Chimenz.

Nell'illustrare il XIX del *Paradiso,* il critico prende le mosse da una delle definizioni « più compendiose e penetranti » della Commedia come « poema della giustizia umana e divina », per affermare che l'esigenza della giustizia, al pari di quella, affine, della verità, dominava lo spirito del poeta, e che in questa è da cercarsi il motivo spirituale animatore del canto. Seguendo con la consueta sicurezza di gusto la parola del poeta, il C. dimostra come all'attacco felicissimo del canto segua un certo impaccio nello sviluppo dei motivi tematici, determinato dalla difficoltà che il simbolo coreografico e araldico dell'Aquila incontra nel risolversi nel suo contenuto e valore umano: « La chiarezza — egli scrive — e l'altezza del significato simbolico non bastano a far poesia ». Si è che Dante ha fretta di giungere al problema etico-religioso che lo assilla, la condanna, cioè ingiusta secondo la ragione umana, dei virtuosi infedeli senza loro colpa. « Da questo punto — afferma il C. — ha inizio uno dei brani più commossi, più drammatici, di poesia del pensiero religioso, di tutto il poema ». Qui il critico, osservando come disinvoltamente il poeta sia passato, da un'atmosfera palpitante di vivi interessi terreni e sociali, a quest'altra di alte meditazioni teologiche, ha una di quelle illuminanti intuizioni critiche, tutt'altro che rare nei fascicoli di questa Collana, che, a raccoglierle via via, offrirebbero una specie di summa della critica poetica della *Commedia,* di valore fondamentale, perchè balzata dal contatto immediato e spregiudicato con l'arte di Dante. Scrive il C.: « Dante, per la sua complessa mentalità di poeta medievale, oltre che per la natura enciclopedistica della sua opera, poco si preoccupò di violare un'atmosfera poetica da lui creata, quando lo credette utile ad altri fini. Sono difetti di dettaglio, che una critica seria e onesta, schiva di ambiziose appariscenze, non si rifiuterà di riconoscere... Debbo però subito aggiungere che il suo istinto di artista sommo non mancò mai di fargli avvertire, in tali casi, la debolezza o arbitrarietà di articolazione del racconto poetico; e gli suggerì certi *tours de souplesse,* certe astuzie di transizione, che non sopprimono il difetto, ma lo nascondono quasi sempre ». Segue l'analisi precisa e sottile, ermeneutica ed estetica insieme, della mirabile risposta dell'Aquila (vv. 40-90). Il critico illu-

stra l'urgenza del sentimento che ispira il poeta, il grandioso pathos speculativo, la potenza della sintesi stilistica, la risoluzione del ragionamento e delle astrazioni in immagini sensibili, in concretezza poetica: « mirabile: ed è la poesia del pensiero religioso, che conquista sicuro la verità ». Ma l'analisi poetica non dispensa il critico dal tracciare con mano sicura un panorama storico del problema teologico che angosciava Dante e che lascia tuttora sospesi i credenti (e per una più esauriente trattazione del problema si vedano, dello stesso C. le pagg. 7-13 della lettura « *Il canto IV dell'Inferno* », in questa Collana). L'inquadramento storico serve al C. a rilevare il carattere speciale che il problema assunse nella coscienza di Dante: questo problema, egli scrive, « è di tutti i problemi teologici, quello che con più forte autonomia tende ad affermarsi come problema morale... ». E Dante fu, sì, pensatore e teologo, ma soprattutto uomo di fortissima passione morale; anzi ... « pensatore e teologo soprattutto in funzione della sua altissima coscienza morale »... Davanti all'impossibile soluzione [del problema], il titano che aveva osato di scrutare l'imperscrutabile, di mettere in dubbio la Giustizia divina, chinò la fronte in un atto di fede. « E forse davvero più superba altezza giammai non si chinò alla fede nel dogma cattolico, che toglieva valore alla virtù umana da lui tanto esaltata, e mortificava la sua personale presunzione di sapientissimo giudice ». Da questo sublime dibattito di idee pure, ancora una volta il poeta, con un agganciamento discorsivo puramente formale, che costituisce, invece, un vero arbitrio nel discorso poetico, passa alla rassegna d'infamia dei regnanti del '300, che non ha nessun rapporto intimo e necessario con la dimostrata imperscrutabilità degli abissi della mente divina e la dimostrata piccolezza dell'umano intelletto: una conferma della validità dell'intuizione critica su citata. Il C. non si ferma, nel testo, sul quadro storico fornito da Dante, che richiederebbe, per tutte le questioni cui danno luogo i singoli dettagli, una lunga dissertazione erudita; ma di esse danno un'informazione più che sufficiente le preziosissime note. Si ferma, invece, a rilevare lo stile di questo discorso-invettiva: « Sono colpi di spada rapidi, gagliardi, taglienti, menati da un capo all'altro d'Europa: meglio, marchi d'infamia, quasi sempre potentemente incisivi, spesso medievalmente o apocalitticamente bizzarri e grotteschi », in conformità con « quel carattere d'immaginazione apocalittica e di sdegno biblico, non alieno da sarcasmo plebeo, che è proprio delle invettive dantesche ». In particolare egli nota la « pesante arguzia » relativa al Ciotto, che aveva il titolo di re di Gerusalemme, di cui nel libro della giustizia divina sarà « segnata con un I la bontate, quando il contrario segnerà un'M », arguzia « quasi sicuramente in dispregio di quel vano titolo, giacchè I ed M sono appunto la prima e l'ultima lettera di *Ierusalem* »: osservazione interessante, che il C. deriva da uno studioso tedesco, ma non era stata citata finora in nessun commento (ora è entrata, attraverso il Chimenz, nel diligentissimo commento del Sapegno). Per ultimo ricordiamo l'importante lezione testuale, documentata dai codici, che il C. adotta, contro il testo della Società dantesca, al v. 52: *vostra veduta*, cioè di voi mortali, e non *nostra veduta*, cioè di noi beati: il senso del discorso, come si vede, cambia

completamente; ma su di essa non ci fermeremo, perchè le ragioni dell'adozione della lezione *vostra*, accennate sobriamente nelle note e nel testo della lettura, sono più ampiamente dimostrate, in modo inconfutabile, in questo « Giornale », vol. CXXXIII, 1956, pp. 185-7.

Quanto mai diverso il campo dell'indagine critica nell'illustrazione del XXVII° dell'*Inferno*: qui il problema critico è quale sia e come si articoli l'umanità del protagonista del canto nelle varie situazioni in cui il poeta lo colloca e lo fa parlare ed agire: una indagine, dunque, eminentemente psicologica. Sta di fatto che non c'è in tutto il poema un altro personaggio, tranne forse Farinata, intorno a cui il poeta abbia creato tanta ricchezza di situazioni umane, di elementi drammatici, quanta intorno a Guido da Montefeltro; ma sta anche di fatto che questo canto e il suo protagonista non presentano quella fisionomia chiara e ben definita di altri canti e personaggi della *Commedia*, e che Guido da Montefeltro non è entrato nel ricordo dei lettori fra i personaggi principali ed essenziali del poema, quali Francesca, Farinata, Ugolino. Per il Chimenz è questo « il più difficile canto della *Commedia*, dal punto di vista poetico, in quanto impone l'eccezionale problema di fondo, quale sia esattamente il carattere, la fisionomia del protagonista: eccezionale problema, trattandosi di Dante, di cui una delle maggiori doti artistiche è quella di creare caratteri umani nettamente individuati, fisionomie che s'imprimono d'un colpo nella memoria, anche di personaggi secondari, anche se scolpiti con pochi tratti ». E infatti la divergenza delle opinioni critiche al riguardo di Guido, come il C. informa nelle note, è sconcertante: non di sfumature, ma di sostanza massiccia. Per il Terracini è lo spirito più sottile di Malebolge, per il Carli uno stolto vanesio, per il Chiari un'anima piena di vitalità spirituale e di dignità morale. Il C. si pone davanti al personaggio poetico senza il preconcetto, dal quale, invece, è sembrato naturale agli altri critici prender le mosse, di quello che fu il personaggio storico, senza preoccuparsi del giudizio che di esso Dante aveva dato nel *Convivio* (« lo nobilissimo nostro latino Guido montefeltrano »), per seguirne docilmente, con assoluta verginità di impressioni, la formazione e lo sviluppo, quali man mano si determinano attraverso la parola del poeta. Il personaggio dapprima ci è presentato con caratteristiche singolarmente analoghe a quelle di Farinata: un'apostrofe piena di dignità e compostezza, un sentimento così vivo di attaccamento alla propria terra da spingere lo spirito a fermarsi dolorante nel fuoco a parlare con Dante, come se il suo maggior tormento fosse non la pena infernale, ma la preoccupazione della sorte politica della sua Romagna. E come verso Farinata parimenti premuroso è l'atteggiamento di Dante verso quest'altro dannato, nel dargli una risposta piena ed esauriente. La pagina che illustra il panorama dantesco della Romagna politica del '300 è tra le più originali della lettura; e a questo proposito dobbiamo dire che a noi sembra assai persuasiva la spiegazione in chiave araldica dell'appellativo di *mastini* con cui sono designati i Malatesta, che, invece, è generalmente spiegato come giudizio morale, in riferimento alla loro crudeltà: « Qui a Dante fece comodo ricordarsi dello stemma dei Malatesta rimasti a Pennabilli, i Mastini, giacché il

ramo sceso a Verrucchio aveva messo nella scacchiera comune ai due rami, non il mastino, ma tre teste ». Con la domanda dell'anima, e con la propria risposta, Dante « ha creato l'atmosfera d'intensa aspettazione che prepara la rappresentazione dei grandi drammi della *Commedia* ». Ma la nobile fisionomia iniziale del personaggio subisce una prima degradazione allorché rivela la sua *tema d'infamia*, che ne intacca la dignità morale; una seconda — gravissima — subito dopo, quando inveisce volgarmente contro il *gran prete*, addossando a lui la colpa della propria debolezza; e addirittura un mutamento sconcertante, quando alla domanda di Dante chi egli sia risponde mostrando che il suo pensiero ossessivo non è la politica della sua terra, della quale non si parla più, ma *come e quare* egli si fece giocare da Bonifazio e si dannò. Battuta per battuta, il critico segue le continue metamorfosi della fisionomia del personaggio, che, dopo essersi proclamato — non si capisce se per vanto o per biasimo — la più astuta delle volpi, si dimostra animato da uno sdegno morale pari a quello di Dante nella requisitoria contro Bonifazio e gli ecclesiastici, capace di una conversione profonda e sincera come l'Innominato, fino al momento in cui scoppia il dramma. E qui trionfa la figura diabolicamente grandiosa di Bonifazio, che il critico illustra in tutte le sue sfumature. Di fronte a Bonifazio, il nostro personaggio, che si era proclamato la più astuta di tutte le volpi finisce per comportarsi semplicemente come un uomo comune, « di mezza tacca », come ha scritto V. Rossi, in tutti i sensi: « non malvagio, non disonesto, anzi disposto a seguire la via della rettitudine, capace anche di resistere alle subornazioni fin che è possibile ma non tale da opporvi la volontà eroica della virtù », e che « tra due mali parimenti inevitabili » sceglie « quello che, tutto considerato, appare il minore ». Dato il consiglio fraudolento, non ci pensa più. Ma è questo verosimile? « C'è una logica del sentimento, anche nelle sue apparenti illogicità, come una logica della ragione, che non può essere violata o soppressa senza cadere nell'assurdo e nel falso. O il suo animo era veramente contrito, e allora egli avrà aborrito, insieme con i precedenti, anche quest'ultimo peccato (il che lo avrebbe ricondotto alla grazia di Dio), o la formalità dell'assoluzione tacitava il suo animo, nel qual caso egli era soltanto un falso penitente, un fariseo, come quelli contro i quali si è scagliato poc'anzi... Ma all'artista fa comodo non approfondire: egli è già tutto preso da una scena stupenda, la sola di tutto il canto che non dia luogo, nei rapporti con le altre, ad incertezze e stonature », la scena del diavolo loico, che il C. esamina rilevandone l'assoluta perfezione. Riportiamo integralmente le parole con cui il critico sintetizza la sua difficile analisi: « Bonifazio, nella grandiosità e varietà dei suoi atteggiamenti, è figura perfettamente coerente e poeticamente perfetta. E figura perfetta, entro proporzioni minori, è il piccolo sardonico Mefistofele. Ma il nostro protagonista è solo un personaggio a sorpresa: nello stesso tempo un politico e guerriero nobilissimo, e un fraticello pavido; la più astuta delle volpi, e un mediocre calcolatore; un penitente sincero e un formalista, insieme fra Cristoforo e fra Fazio; un temperamento energico, e un debole che tenta scaricare su altri la responsabilità della propria debolezza; una sdegnosa coscienza morale e un com-

piaciuto consigliere di frode; un magnanimo tutto ancora preso dalla passione politica da cui fu dominato in vita, e nello stesso tempo un'anima querula in continuo rovello per una sciocchezza commessa, ormai irrimediabile. La sua fisionomia intima cambia col cambiare delle situazioni, della funzione scenica, degl'interessi del poeta... E il poeta ora lo ammira, ora lo tratta con freddo distacco, ora lo fa degno di esprimere il suo proprio severo sentimento morale, ora si diverte a schernirlo; ne fa non più che un personaggio di comodo, a servigio dei suoi interessi e polemici e poetici ». Chiarita in sede di analisi poetica la contraddizione del personaggio, il C. crede che se ne possa abbastanza ragionevolmente spiegare l'origine, partendo dalla « stridente contraddizione » (Parodi) tra il nobilissimo Guido del *Convivio* e il Guido di questo canto, complessivamente tanto poco nobile: contraddizione che per il Parodi « difficilmente si scioglie, se non si ammette che il poeta udisse in seguito di tempo nuove cose del Montefeltrano, e fosse indotto da esse a mutare l'antica lode in biasimo ». Dante dovette quasi certamente raccogliere la voce, documentata dai cronisti, del consiglio fraudolento dato da Guido a Bonifazio; e il saperlo complice dell'odiato pontefice dovette fargli mutare l'ammirazione in dispetto e disprezzo. Ma non propriamente questo mutato sentimento nei riguardi di Guido ispirò il poeta, bensì la tempesta d'ira e di odio contro Bonifazio, che travolse la figura di Guido. Ridottolo a personaggio di comodo, il poeta non si preoccupò che le antiche nobili caratteristiche di Guido si conciliassero con quelle mediocri e meschine che veniva assumendo nello svolgersi dell'azione drammatica da lui inventata; gl'importava, per mezzo di Guido, coprire d'infamia Bonifazio, rappresentandolo trionfante con la prepotenza e la perfidia, diabolicamente causa di perdizione delle anime. E perciò, « quando si dice che il protagonista del canto è Bonifazio e non Guido, si dice cosa, dal punto di vista poetico, esatta, nel senso che Bonifazio è realmente il grande personaggio poetico del canto, e Guido, invece, che pure è materialmente il protagonista, intorno a cui si intrecciano tanti stupendi motivi poetici, risulta, come si è visto, una figura indecisa e contraddittoria, un grande personaggio mancato ».

Può darsi che un'affermazione così coraggiosa turbi più d'un lettore. Ma bisogna seguire minutamente, come non è possibile in questa relazione, l'attentissima indagine critica, per vedere con quanta finezza di notazioni psicologiche e di gusto poetico e con quanta misura e prudenza il C. pervenga alle sue conclusioni. Del resto, nella chiusa della lettura precedentemente esaminata, il C. ha scritto: « Noi che non ci stanchiamo di leggere la *Commedia* soltanto perché è opera d'inesauribile poesia, e non — come la intendeva lui [Dante] e l'età che fu sua — perché opera di dottrina e di edificazione morale e religiosa, crediamo di avere il diritto, anzi il dovere, di rilevare, insieme con le sue infinite bellezze, anche le parti poeticamente deboli e opache... e via dicendo; giacché è evidente (con buona pace di chi non lo vuol capire) che non è possibile intendere bene la poesia, se non si distingue dalla non-poesia, né avere una visione d'insieme esatta e completa, se non si sono esattamente esaminati tutti i particolari. Solo così crediamo che si possa fare, anche

nel nostro modestissimo compito di critici, opera non effimera di giustizia e verità ». È questa la professione di fede del Chimenz, alla quale non deroga.

La stessa fede anima le pagine del saggio di Mario Sansone sul canto I del *Purgatorio* (1955). Egli si propone anzitutto il problema di Catone pagano e suicida, collocato da Dante tra i salvati e con l'ufficio di custode generale del Purgatorio: è un problema — egli afferma — che « non sta nell'ordine delle curiosità intellettuali, ma, con gli altri ad esso intimamente connessi — della libertà morale e civile, e del modo come il poeta vide personaggi e dottrine dell'antichità —, è di quelli da cui non si può prescindere, se non si voglia inibirsi di penetrare a fondo lo spirito di Dante ». E continua, secondo la migliore tradizione crociana: « Si tratta di porre accanto all'esame della poesia quello della struttura, intendendo il concetto di struttura non nel senso della materiale architettura dell'oltremondo dantesco, ma nel senso ideale e dialettico di tutto ciò che nel poema è diverso dalla poesia, ma nasce da motivi spirituali altrettanto degni ed alti rispetto a quelli che generano la rappresentazione poetica e con i quali sono intimamente connessi ». A far salvo Catone dovettero certamente operare su Dante le suggestioni della tradizione letteraria e filosofica, non tanto medievale, quanto classica, di Virgilio, Cicerone, Lucano: suggestione di cui sono documento i noti luoghi del *Convivio* e della *Monarchia*, nella quale ultima il suicidio di Catone è già esaltato come sublime sacrificio « per accendere nel mondo l'amore della libertà »; sicchè già in quest'opera Catone è considerato « come eroe e simbolo della piena e assoluta libertà morale ». Di che il critico trova conferma nel fatto che le quattro stelle, simbolo delle quattro virtù cardinali, illuminano il suo volto come il sole: « affermazione indubbia, sotto la trasparente veste allegorica, che in Catone le virtù cardinali ebbero lo stesso splendore che in Adamo ed Eva prima del peccato ». Ma la sconfinata ammirazione di Dante non basta a spiegare il problema teologico della salvazione di Catone: a spiegarlo occorre ammettere che il teologo Dante debba aver ritenuto come giustificato Catone, « secondo un processo analogo a quello della salvazione di Rifeo ». Si potrebbe aggiungere che la spiegazione così esauriente della salvazione del personaggio oscurissimo di Rifeo probabilmente volle supplire la mancanza di spiegazioni sulla salvazione di Catone.

Passando poi all'analisi propriamente poetica del canto, particolarmente felice ci sembra la pagina in cui il S. illustra come, a differenza dal I canto dell'*Inferno*, a questo parallelo, dove l'allegoria rimane forma programmatica, e la narrazione appare tutta dominata e diretta dalle intenzioni e ragioni simboliche, « in questo inizio del *Purgatorio* tutto è estremamente limpido e prontissimamente significante... i simboli qui non fanno stacco e peso, e o si alleggeriscono di note umane e commosse, o trapassano delicatamente nella visione poetica. La loro relativa ovvietà e la loro medesimezza con il fondamentale stato d'animo del poeta li piega docilmente alle ragioni della poesia. Catone certo nasce da una tradizione letteraria e simboleggia una severissima, eroica condizione morale: eppure la sua severità diventa la sua effettuale ragione di poesia ». La sostanza lirica del canto al S. « pare

che sia l'attesa e il presagio del divino: un senso di attesa colmo di trepida fiducia e mantenuto in un'arcana sospensione..., da cui non nasce angoscia o timore, ma una particolarissima ansia e tensione, fatta insieme di silenzio, di stupore, di confidente umiltà e mite sommissione ». La stupenda bellezza dei colori del cielo ancora notturno con cui ha inizio la narrazione, gli apre uno dei grandi temi del canto, quello della luce, che il S. persegue, insieme con quello dell'attesa del divino, perché « è una luce che, per gli occhi, libera l'anima ». La bellezza dello spettacolo è spiritualizzata, il visibile si interiorizza. Dante riacquista la terrestrità e insieme si attende un mondo di meraviglia e di dolcezza; da ciò anche il carattere descrittivo del paesaggio, che non ha violenze di colori, ma è vago, indeterminato come lo stato d'animo del poeta. « Tale è dunque il terrestre di questo primo canto del *Purgatorio*...: unità e trepidità di colore, sfumature di linee, vaghezza di indicazioni spaziali: modo valido a creare l'atmosfera di tredipo stupore e insieme di soave umiltà e di attesa ». Altri motivi che il S. coglie con finezza sono l'addolcimento degli affetti, che costituirà un carattere generale del *Purgatorio*, e che già informa di sè questo primo canto; il senso di solitudine e il silenzio, pieni di sospensione, che accompagnano i due poeti e in cui convenientemente si compie il rito lustrale; la poesia del soprannaturale, e non del meraviglioso, come può essere quella, per es., dell'Ariosto. Qualche riserva faremmo, invece, sul tentativo del S. di escludere ogni forma di adulazione nel discorso di Virgilio a Catone: « La innegabile esagerazione delle sue parole — egli dice — dà solo la misura della sua reverenza »; e anche le « lusinghe » a cui accenna Catone stesso, e che potremmo anche ammettere riferite solo alla rievocazione di Marzia e alla promessa di riportare a lei grazie di lui, sono per il S. « lusinghe per Catone, che non può ammettere in sè una sopravvivenza di affetti terreni, ma non sono tali per Virgilio, che non ha le stesse ragioni di respingere il ricordo terreno di Marzia, e sono, invece, segno della sua tutta umana gentilezza di sentire ».

Il saggio sul canto IX del *Paradiso* (1959), che porta nel frontespizio il nome del dantista americano, professore di lingue romanze all'Università di Yale, Thomas G. Bergin, è dovuto, come avverte una nota relegata alla fine del saggio e indicano le sigle apposte alla fine delle Note, alla collaborazione del Bergin con il Chimenz: è un sistema *sui generis* adottato con singolare e quasi incredibile disinteresse dal direttore della Collana, anche per altri saggi. Comunque, il connubio tra l'*humour* anglosassone del primo e l'acutezza del secondo, in una con la dottrina di entrambi, è riuscito felicissimo; e l'illustrazione di questo canto, che è poeticamente uno dei più mediocri della *Commedia*, non solo, come ogni altro saggio della Collana, si legge con non poco profitto, ma anche con insperato diletto. Il saggio s'inizia con l'affermazione che, sebbene questo canto sia poverissimo di bellezze poetiche, « se si togliesse dalla *Commedia*, è vero che poco sarebbe il danno per la poesia, tuttavia verrebbero a mancarci alcuni elementi significativi della coscienza di Dante, del suo modo culturale e del suo sistema di costruire poeticamente ». Come si vede, l'indirizzo critico della Collana, pur nella varietà degli apporti dei singoli commentatori, è tenuto ben fermo dal suo curatore.

Il canto è notevole per i motivi polemici che ne costituiscono la sostanza, per la sua studiata architettura (« uno dei più geometricamente costruiti del poema »), per alcuni « espedienti letterari e linguistici che il poeta c'impone quasi aggressivamente e richiamano la nostra attenzione sul senso dei valori formali in Dante, e sulla sua tecnica espressiva », infine, per quel che dicono e per quel che furono i due nuovi personaggi che vengono a colloquio col poeta, anche se poeticamente di non molto rilievo. Notiamo, sul principio del saggio, un nuovo argomento a sostegno dell'interpretazione dell'apostrofe « bella Clemenza » riferita alla moglie, e non alla figlia di Carlo Martello: Dante « aveva sedici anni quando l'aveva vista circa tredicenne passare per Firenze, destinata sposa del principe angioino... Clemenza rappresentava per Dante un ricordo gentile della sua adolescenza sognante e innamorata; e l'apostrofe gli proruppe tanto spontanea dal cuore quanto ingiustificata nella logica del discorso »: questo dato biografico e questo motivo sentimentale soli spiegano l'improvvisa apostrofe e il suo tono pieno di slancio affettuoso e cavalleresco. Passando a parlare di Cunizza, si presenta il problema della sua salvazione: il problema non ha certo l'importanza di quello della salvazione di Catone, ma illumina la notevole spregiudicatezza di Dante. I due autori, sulla base delle notizie storiche e di induzioni psicologiche, prospettano le ragioni che possono aver indotto Dante a salvare la famosa peccatrice amorosa; e giustamente, contro il Croce, affermano che « di una sola cosa possiamo e dobbiamo esser certi, ed è che Dante non era uomo da far di Cunizza una beata, a cuor leggero, per spirito umoristico, per « l'idea bizzarra di rendere un gaio omaggio alla cordiale, alla esuberante » signora, come è sfuggito di dire al Croce. No, ella si trova qui per illustrare con un caso estremo, ch'egli certamente credette possibile, desunto dalla vita contemporanea, un dogma... Una lunga vita, nella quale la ragione è stata soggetta al talento, non conta nulla, è redenta dalla penitenza e dall'ardente amore di Dio. Cunizza è salva, Francesca è dannata; e il vulgo sarebbe stato forse più disposto a indulgere a Francesca che a Cunizza; ma Dio opera nel suo modo misterioso, e dobbiamo imparare che le sue vie non sono sempre le nostre ». L'analisi del modo come Cunizza si presenta (« dopo la grazia e la freschezza con cui lo spirito s'era profferto al desiderio di Dante, ci saremmo aspettati piuttosto la dolcezza di una Piccarda: siamo invece di fronte a un'anima di tempra robusta, dalle reazioni vivaci, e ben poco distaccata dalle preoccupazioni terrene »), del modo come presenta la luce che le sta vicina (vv. 37-42: « sono versi ricchi, diremo così, di fantasia linguistica, che anticipano le novità linguistiche del colloquio con Folco, e l'ornato retorico del discorso del trovatore »), del suo maschio discorso (« è la sola donna della *Commedia* che dimostri una vera e propria passione etico-politica in rapporto a una situazione regionale ») è ricca di continue osservazioni psicologiche, stilistiche, storiche, condotte con finezza e misura, sulle quali non possiamo che sorvolare. Passando all'introduzione di Folco sulla scena del Paradiso, notiamo che i due autori confermano, contro il Porena, seguito ora dal Sapegno, l'interpretazione tradizionale dei vv. 71-72, cioè spiegano *qui* « sulla terra », e *giù* « nell'Inferno ». Le ragioni in sostegno di questa

ovvia interpretazione sono dimostrate con acume e rigore ineccepibili in una nota, con la conclusione che « l'interpretazione del Porena è da scartare senza alcuna esitazione ». Perché, poi, Dante si rivolge a Folco con un discorso così artificioso, tutto ricercatezze e artifici linguistici e stilistici? Si è che Dante « ha qui voluto costruire un « pezzo » di alto ornato stilistico, per riguardo del suo interlocutore, per adeguarsi, cioè, ai modi stilistici del trovatore provenzale... Un precedente del tutto analogo al caso presente troviamo nel canto XIII dell'*Inferno*, dove il poeta stesso comincia con la famosa terzina " non fronda verde ma di color fosco ", ecc. — tutta antitesi, allitterazioni, ricercatezze verbali —, per creare, diremmo, l'atmosfera stilistica in cui Pier della Vigna pronunzierà il suo discorso, tutto appunto costruito con quegli artifici retorici di cui il famoso dittatore e poeta, specie nelle lettere, s'era compiaciuto. E Dante fa ciò non soltanto per scrupolo di fedeltà storica attraverso la caratterizzazione stilistica, ma anche per il gusto e l'ambizione di dar egli stesso prova di bravura, di mettersi in gara d'ingegno con poeti famosi, sullo stesso loro piano di esperienze d'arte ». E anche qui ci tocca sorvolare sulla penetrante analisi che i due autori fanno sia dell'apostrofe di Dante e sia della prolissa perifrasi dotta, di cui Folco si serve per dire semplicemente d'esser nato a Marsiglia; ma non vogliamo passare sotto silenzio ancora una di quelle intuizioni critiche di cui si è detto più su: « Non dobbiamo dimenticare la volontà del rettorico Dante, di dare, in generale, alle parlate dei personaggi del Paradiso... sostenutezza ed elevatezza, caricandole medievalmente di espedienti retorici ». Esaurienti le notizie su Folco amatore e poeta, opportuni i confronti con altri poeti provenzali, proposte con molta discrezione le ragioni di affinità tra l'esperienza erotico-religiosa di Folco e quella di Dante, che poterono contribuire a far conchiudere con Folco il capitolo dell'amore terreno nella *Commedia*. Una grande prudenza filologica nell'interpretazione della discussa terzina *Qui si rimira* (vv. 106-108) e del v. 123, altrettanto discusso: secondo i due autori non è possibile raggiungere, in nessuno dei due luoghi, la sicurezza ermeneutica, né stabilire con certezza la lezione testuale della terzina. sebbene sia vero che « anche dalle divergenti lezioni... emergono fondamentalmente gli stessi due concetti: l'ammirazione dei beati per la provvidenza divina, e il benefico influsso dei cieli sulle cose terrene ». Sorvoliamo ancora sulle pagine in cui è illustrata la presentazione di Raab, per riferire l'osservazione inerente alla chiusa del discorso artificioso e anche talvolta oscuro di Folco: « Si ripete in questa chiusa lo stesso fatto stilistico della chiusa del discorso di Pier della Vigna (" Per le nove radici d'esto legno, ecc. "): nel punto in cui la passione trabocca, la parola si spoglia di ogni studio retorico e acquista l'immediatezza del sentimento che la detta ».

Abbiamo avuto occasione di accennare alle note che corredano le letture: esse costituiscono un prezioso complemento alle letture stesse. oltre ad essere un repertorio bibliografico di prim'ordine. relativo ai quattro canti illustrati.

GIACINTO MARGIOTTA.

LUCA PACIOLI. — *De divina proportione.* — Milano, MCMLVI (nei « Fontes Ambrosiani in lucem editi cura et studio Bibliothecae Ambrosianae », XXXI), pp. XXIX-248. Edizione di 280 esemplari numerati.

La *Divina proportione,* riprodotta per illuminata iniziativa della Mediobanca di Milano, stampata da Giovanni Mardersteig con i torchi dell'Officina Bodoni di Verona, curata nel testo da Franco Riva, è rappresentata da due codici, sicuramente contemporanei, il Codice Ambrosiano (= A) e il Codice Ginevrino (= G), e da una stampa uscita a Venezia nel 1509 (= S), vivente l'autore.

Cómpito del Riva è stato di offrire il Codice Ambrosiano o A; « ma, pur restando nei limiti di un'edizione diplomatico-interpretativa », non ha saputo « rinunciare a servirsi di G e di S quando si trattava di colmare determinate lacune ».

« Certo, spiccherà sempre, ad un esame rigoroso delle tre redazioni, attraverso più e meno marcate oscillazioni, nonché la maggior attendibilità di S prima e di G poi, una situazione linguisticamente incerta, culta, letteraria ma colorita e complicata pittorescamente di non poche acerbità parlate, toscane e non toscane. Non andrà appunto trascurato che il Pacioli, nativo di Borgo San Sepolcro e quindi toscano periferico, ha passato parecchio tempo tra Milano e Venezia, che è da considerare uno scrittore tecnico più che un letterato, che il suo tempo — la fine del quattrocento — è il più incerto e il più critico in ordine alla lingua ». E si vedano le particolari indagini del Folena, del Ghinassi e del Migliorini.

Ai letterati e linguisti sono specialmente indirizzate le pagine di spoglio del Riva (241-244); agli storici della matematica e anche dell'arte interessa molto il capitolo *Della vita e delle opere di Luca Pacioli* (pp. 219-233) di Giuseppina Masotti Biggiogero.

Sommo pregio della *Divina proportione,* che risentì l'influsso di vari grandi artisti (tra cui L. B. Alberti), costituiscono i 60 disegni dei corpi regolari eseguiti da Leonardo da Vinci (e nell'edizione che qui annunciamo riprodotti in facsimile dal Codice Ambrosiano). Ne parla ripetutamente lo stesso Pacioli, e per esempio nel *De viribus quantitatis* ricorda la *Divina proportione* e le relative « supreme et legiadrissime figure de tutti i platonici et mathematici regulari et dependenti, ch'in prospectivo disegno non è possibile al mondo farli meglio, quando bene Apelle, Mirone, Policreto et gli altri fra noi tornassero, facte et formate per quella ineffabile senistra mano a tutte discipline mathematici acomodatissima del prencipe oggi fra mortali, pro prima fiorentino, Lionardo nostro da Venci, in quel felici tempo ch'insiemi a medesimi stipendii nella mirabilissima città di Milano ci trovammo ».

Alla domanda: « Quali vette raggiunse il placido ragionare dei due grandi a Milano? » risponde la Masotti Biggiogero: « Non paghi del fasto della Corte, devono essersi volentieri appartati a discorrere di verità che trascendono materia e tempo. Le forme perfette

onde s'adorna la geometria diventano nelle loro menti vive sintesi di armonie, e la commozione dell'Artista preme sulla ' ineffabile senistra mano ', mentre gli spiriti non sazi tendono alla Fonte che sola disseta, e la loro intima ansia è rivelata dalla terzina che Leonardo affida a una carta, ora foglio 80 del Codice M all'Istituto di Francia, e che Frate Luca ripete a sigillo dei Codici Ambrosiano e Ginevrino della *Divina proportione*:

El dolci fructo, vago e sì dilecto
Costrinse già philosophi cercare
Causa de noi, che pasci l'intelletto ».

Si sa che proprio il Codice Ambrosiano della *Divina proportione* « fu a Leonardo stesso carissimo », come scrive mons. Giovanni Galbiati; e che il card. Federigo Borromeo non solo lo conosceva, ma lo « baciava per ammirazione », come « riferisce mons. Achille Ratti (poi papa Pio XI) sull'autorità di Pier Paolo Bosca, Prefetto dell'Ambrosiana nel 1669 ».

ALFREDO SCHIAFFINI.

CARMELO MUSUMARRA. — *La sacra rappresentazione della Natività nella tradizione italiana.* — Biblioteca dell'« Archivum romanicum », Olschki, Firenze, 1957, pagg. 189, in-16°.

Il libro del Musumarra consta di una prima parte, che dà il titolo al volume e che comprende una serie di sondaggi sulle fonti e sull'elaborazione del tema della Natività nelle sacre rappresentazioni, prendendo come fondamento del discorso tre testi presso che coevi: il *Gelindo* piemontese, *La cantata dei pastori* di Andrea Perrucci, elaborata in ambiente napoletano, e *Le tenebre illuminate nella sagratissima notte del Santo Natale di Nostro Signore Gesù Cristo ovvero La nascita di Gesù Bambino* di Giuseppe M. Musmeci Catalano, siciliano, per concludere con un esame delle trasformazioni e delle rielaborazioni popolari del dramma del Musmeci Catalano; nell'amplissima appendice, poi, che costituisce la seconda parte del libro, il Musumarra pubblica la sacra rappresentazione del Musmeci Catalano.

L'indagine del Musumarra intorno allo svolgimento del tema della Natività nel teatro sacro costituisce una rassegna precisa e sintetica di motivi e di nozioni per lo più già altrimenti sviluppate e note: ricordatane l'origine nel Vangelo di Luca (II, 1-20), e soprattutto negli Apocrifi (fra i quali hanno particolare importanza il *Protovangelo* di Giacomo e il Pseudo Matteo), l'autore afferma che « la rappresentazione della Natività deve considerarsi tra le più antiche rappresentazioni sacre » (di cui l'autore traccia una breve vicenda storica, dall'origine nei tropi e nelle laude alla piena affermazione nei secoli XV e XVI, mentre ribatte, alle osservazioni del Croce e di altri

intorno alla decadenza e alla fine delle rappresentazioni sacre nel Seicento, insistendo sulla necessità di considerare i drammi religiosi dei secoli XVII e XVIII come continuazioni dotte, adattate al nuovo gusto del pubblico e alla cultura barocca e post-barocca, delle intenzioni e delle strutture drammatiche precedenti, con cui di proposito cercano l'accordo allo stesso modo che col gusto popolare e con le mutate esigenze culturali). Il Musumarra passa in rassegna le varie elaborazioni del tema della Natività, da quella quattrocentesca compresa nelle opere di Feo Belcari, ad altre dello stesso secolo pubblicate dal D'Ancona, alla fioritura vivacissima di testi all'inizio del cinquecento, ripresa poi alla fine del secolo con un'abbondanza che si prolunga per i secoli successivi fino all'inizio dell'ottocento in una lunga serie di opere in cui, non che aversi semplici ripetizioni o camuffamenti religiosi di intenti profani, troviamo, secondo il Musumarra, una normale evoluzione di una forma d'arte, che, sul fondamento stabile della tematica religiosa, svolge le sue adeguazioni al gusto del tempo, inserendovi toni ora barocchi, ora arcadici, ora illuministici, ora romantici, accrescendo sì le parti profane e comiche, ma mantenendo ferma la base sacra, e, tutt'al più, elaborandola secondo la religiosità particolare del tempo.

L'autore fissa quindi tre testi presso che contemporanei per il nucleo più originale della sua ricerca, scegliendoli in area settentrionale piemontese (il *Gelindo*), centro meridionale napoletana (*La cantata dei pastori*) e meridionale siciliana (il dramma del Musmeci Catalano) in corrispondenza con aree di originarie elaborazioni di canti narrativi religiosi. Il *Gelindo* appare al Musumarra una complicata e un po' slegata costruzione ricca di elementi comici dispersivi e, almeno nella redazione pubblicata dal Renier, di origine dotta; la *Cantata dei pastori* (vulgata del *Vero lume tra le ombre* di Andrea Perrucci) è invece rapida, priva di elementi dispersivi, drammaticamente accentrata com'è intorno a un'interpretazione del Natale come episodio della lotta fra il bene e il male, ciò che rende meno stridente la presenza di spunti e parti comiche, nella ricca ambientazione di boschi, fiumi e grotte popolati da personaggi realistici e soprannaturali; a sua volta il Musmeci Catalano ha di fronte la tradizione natalizia testimoniata dal *Gelindo* e quella del Perrucci, trovandosi nelle *Tenebre illuminate* suggestioni dei due testi quali preziose testimonianze della vivacità degli scambi fra le varie regioni italiane. Il Musumarra analizza i toni e i temi del dramma del Musmeci Catalano, indicandone anzitutto l'ambientazione paesistica siciliana di intonazione fra l'arcadico e il romantico nel prologo ricco di riferimenti mitologici; e insiste sui caratteri della cultura dell'autore, rivelati dalla confusione di miti pagani e di leggende cristiane, di argomenti storici e mitologici, di nozioni ricavate dal teatro contemporaneo (il personaggio di Erode, per il quale il Musumarra parla di atmosfere da Re Lear e da Macbeth shakespeariani o da Saul alfieriano, mentre sarebbe stato più facile e storicamente fondato il riferimento alla struttura senechiana di gusto dell'orrore e del mistero propria del teatro barocco anche italiano), di intrecci amorosi, con riconoscimenti, complessi casi di passione non corrisposta, di tradimenti, di suicidi per amore: tutta una vicenda profana che

si intreccia con quella sacra della Natività, a sua volta avvivata da episodi popolareschi (il personaggio del pastore Pippo, che corrisponde al Gelindo piemontese e al Razzullo del dramma del Perrucci, i contrasti, fra il grottesco e il pauroso, col demonio, che assume le più impensate forme, la lotta fra l'Angelo e il demonio).

Gli elementi comuni ai tre testi esaminati dal Musumarra paiono essere l'impostazione del dramma sull'episodio del viaggio di Giuseppe e Maria da Nazaret a Betlemme, secondo una fedele interpretazione dei testi sacri; i prodigi che avvengono durante la Natività, con miracoli, apparizioni, minaccie per i pagani; le corrispondenze di nomi e di tipi, soprattutto nei personaggi dei pastori, in quelli più apertamente comici, come il Gelindo piemontese, contadino ingenuo e ignorante, il Razzullo del Perrucci astuto e abile, pronto sempre alla battuta, anche grossolana, il Pippo del Musmeci Catalano, che « adopera un linguaggio audace, ma senza malizia, bensì soltanto perchè non conosce altro vocabolario; è un garzone di campagna, disoccupato, affamato, in cerca di lavoro e piuttosto propenso a faticar poco »; e soprattutto nell'analisi comparativa di questi tre personaggi il Musumarra è particolarmente felice come sottile indagatore di tradizioni e di costanti del gusto (e qui l'autore ha ragione nell'insistere sul fatto che l'elemento realistico-farsesco è una costante della sacra rappresentazione, non un indice di decadenza). Il punto in cui il Musumarra nota la maggiore diversità fra i testi settentrionali e quelli meridionali, è determinato dal fatto che i primi tendono a un colorito storico, mentre i secondi rappresentano la Natività come un episodio della lotta fra il bene e il male: dove sarebbe da vedere un'aderenza degli autori alla particolare religiosità meridionale, spiccatamente superstiziosa, rivolta alla raffigurazione del soprannaturale in piena libertà di fantasia (con l'intervento del demonio e degli angeli, i contrasti, gli inganni, le metamorfosi). Infine il Musumarra esamina una rielaborazione popolare del dramma del Musmeci Catalano, facilitata dal tono popolaresco che l'autore usa in molte parti del suo lavoro; il testo originale viene mutilato di tutte le scene riferentesi a Erode, di qualche episodio pastorale e demoniaco, pur lasciando intatti la forma in versi e il tono. Dal punto di vista linguistico-strutturale, *La nascita di Gesù*, che è il testo popolare derivato dal Musmeci Catalano, presenta l'eliminazione naturale delle parole dotte, delle battute prive di effetto spettacolare, delle didascalie, mentre è possibile ritrovare altri tipici comportamenti popolari in ricerche di restaurazioni poetiche dove il tono originario era andato perduto, in toscaneggiamenti paralleli a inserzioni dialettali, in nobilitazioni ingenue del tono linguistico verso la lingua colta, nella libertà dell'ortografia al di là di ogni preoccupazione metrica, in semplificazioni sintattiche: ed è questa la parte più persuasiva e più nuova del lavoro del Musumarra, per l'esatto calcolo delle trasformazioni popolaresche e la viva coscienza linguistica che lo sostengono.

In appendice il Musumarra pubblica, come abbiamo detto, il dramma del Musmeci Catalano, fondando la sua edizione sull'unica copia conservata del dramma della Biblioteca Zelantea di Acireale (esemplare acefalo e mutilo delle ultime due carte); in carattere corsivo sono riprodotte le parti del testo rimaste nella redazione popolare.

mentre le varianti del testo popolare sono date in nota: infine il Musumarra ricostruisce i versi delle ultime quattro pagine mancanti in base al testo prosastico popolare. Segue il glossario dei termini siciliani contenuti nel dramma del Musmeci Catalano.

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI.

GIUSEPPE PARINI. — *Il Giorno* interpretato da ATTILIO MOMIGLIANO, con l'aggiunta delle *Odi* e di un'antologia della critica a cura di LANFRANCO CARETTI. — Torino, G. B. Petrini, 1959, in 8°, pp. 284.

Edito a Catania nel 1925 presso Vincenzo Muglia, il *Giorno* interpretato da Attilio Momigliano viene oggi ristampato per le cure di Lanfranco Caretti, che vi ha aggiunto opportunamente, per questa edizione scolastica, un sicuro profilo della critica pariniana, la raccolta delle *Odi* con adeguato commento, e un'antologia delle pagine più vive scritte sul Parini, dal Foscolo ai moderni. Esemplare quindi come testo scolastico, questa ristampa ci pare ancor più motivata come invito a rileggere il commento, ormai « classico », del Momigliano, e a saggiarne così l'attuale grado di resistenza, d'indicazione e di stimolo.

L'anno stesso in cui uscì questa lettura del *Giorno*, iniziava, sulla spinta del giudizio crociano, e subito si amplificava in accese controversie e in discussioni dottrinarie, la nota « querelle » sul valore poetico dell'opera pariniana. Diversamente dagli interventi coevi, il commento del Momigliano appare schivo di preoccupazioni ideologiche o di rigori polemici, e risulta invece spontaneamente articolato nel colloquio diretto col testo. Questa maggiore libertà di lettura, se da un lato presta il fianco, inevitabilmente, alle insidie dell'impressionismo critico e della degustazione frammentaria, d'altra parte consente al Momigliano un discorso più mobile e aperto; e alla resa dei conti essa si rivela proficua di risultati pertinenti e incisivi, in quanto è sorretta da un gusto estremamente accorto e coerente. Possiamo dire anzi che nel clima di quegli anni, mentre la critica pariniana sembrava disperdersi in appelli teorici o in animate schermaglie, questo commento ha rappresentato il contributo più idoneo ad avviare, in concreto, un discorso nuovo, più mosso e attuale sul Parini. Si deve infatti a questa analisi puntuale se la figura del Parini si riprospettava con una complessità più viva e « drammatica », ricca di molteplici risonanze espressive, e capace di autentici acquisti poetici. Vari sono infatti gli aspetti del *Giorno* e le qualità inventive del Parini illuminati dal Momigliano: la giusta dosatura calligrafica dei quadri e particolari descrittivi, l'energia in cui si esprime talora l'umanità offesa del poeta, il diverso e funzionale atteggiarsi dell'intonazione epica, i sottili accordi e trapassi che animano, in certi mo-

menti, la diffusa ironia del poemetto. La parte più nuova tuttavia e personale di questo commento ci pare quella dedicata al *Vespro* e alla *Notte*, dove il Momigliano scopre la presenza di un'ispirazione più grave e tesa, certi toni più accorati e pensosi, e un andamento caricaturale meno divertito e psicologicamente più incisivo. Il Momigliano anzi conferisce un forte risalto a questi atteggiamenti più inquieti e meditabondi dell'ultimo Parini, identificando in essi il segno di una trepidazione interiore più profonda e complessa. Soprattutto egli addita nelle apparizioni tragico-grottesche degli « imbecilli » l'immagine più intensa, e veramente corrosiva, che il Parini ci ha lasciato della nobiltà settecentesca in rovina; e nell'atmosfera carica e perplessa di certi « notturni » vede i primi avvisi, poeticamente trasfigurati, di un'inquietudine moderna (1).

Non è difficile scorgere, all'origine di questi giudizi, il particolare temperamento romantico del Momigliano, quel suo modo connaturato e costante di accostarsi ai testi, ricercando in essi la rivelazione assoluta di un intimo dramma individuale. Anche in questa lettura, come in ogni suo atto critico, egli portava i riposti travagli della propria coscienza, e una sensibilità psicologica eccezionalmente attenta a cogliere, nell'animo del poeta, ogni minima sfumatura di amarezza e turbamento. Non ci stupisce quindi che il Momigliano, mentre riceveva dalla tradizione il ritratto diffuso di un Parini lineare e sereno, abbia per primo riscoperto certe incrinature dell'equilibrio pariniano, ed abbia anzi sottolineato in esse una carica drammatica solo in parte presente nel testo. E ci spieghiamo anche come in questo commento trovino ben scarsa considerazione le qualità espressive del classicismo pariniano, e siano inoltre confermate le riserve, avanzate in epoca romantica, sulla mancata coesione del personaggio centrale, sulla rigidezza dell'impianto didascalico e, ancor più, sull'assenza di unità interiore del *Giorno*. In realtà il Momigliano rimaneva precluso, dalla natura del proprio gusto, a un intendimento totale del poemetto; e l'immagine antologica del Parini che egli ci ha tramandato appare oggi, dopo gli acquisti ultimi della critica pariniana, insufficiente a spiegare l'intero complesso dei motivi e dei modi stilistici che animano il *Giorno*. Ma là dove la sua particolare sensibilità di lettore trovava nel testo la sollecitazione di una rispondenza umana, il Momigliano è giunto a formulare alcuni giudizi tuttora illuminanti, o comunque fertili di indicazioni. Soprattutto le notazioni al *Vespro* e alla *Notte* offrono vari spunti che, qualora siano mitigati nell'accentuazione romantica di certi toni, e mediati in una visione storica pertinente, possono additare una traccia di lavoro particolarmente attuale, dal momento che le ricerche sul Parini, dopo avere acquisito un'adeguata prospettiva centrale, mirano oggi a cogliere l'interna e prolungata dinamica della sua opera, e a caratterizzare puntualmente la fase più tarda della sua attività creativa.

LUIGI POMA.

---

(1) Questa interpretazione delle ultime due parti del *Giorno* risulta accentuata, soprattutto per la *Notte*, nell'articolo (*Parini discusso*) che il Momigliano pubblicò circa un anno dopo sul « Corriere della Sera » (29 aprile 1926), e che è stato raccolto in *Studi di poesia*, Bari, 1938.

ROBERTO BRACCESI. — *Il problema del Parini.* — Pisa, Nistri-Lischi, 1959, in -16°, pp. 118, II ediz. arricchita (Saggi di varia umanità - Collana diretta da F. FLORA).

Tranne l'ultimo capitolo, questo volume del Braccesi uscì la prima volta, come memoria, negli « Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei » (anno CCCXLVII - 1950, serie VIII, vol. II, fasc. 9, pp. 475-521); ma la sua redazione risale, secondo quanto avverte l'autore, agli anni 1942-43. È opportuno, ci pare, tener presente questa genesi piuttosto remota, per non dar troppo peso a certi limiti del saggio, riconoscendogli anzi un giusto margine di autonomia e novità. Ricollocato in quegli anni, infatti, lo studio del Braccesi appare meritevole come tentativo di approfondire la conoscenza della poesia pariniana, anche se le conclusioni appaiono oggi discutibili.

Indubbiamente i capitoli meno persuasivi del saggio sono quelli dedicati al *Giorno*, che il Braccesi considera una scrittura molto composita, tenuta insieme dall'unità esterna dello stile, e quasi tutta preclusa alla poesia dalla sua stessa struttura didascalico-satirica. Il giudizio del Braccesi non ci pare sufficientemente motivato, e sembra nascere piuttosto da una prevenzione contro ogni forma di attività creativa radicata e operante in una precisa realtà storica. Soprattutto il Braccesi non sembra interessato a cogliere la particolare natura e le qualità espressive del linguaggio pariniano anche là dove esso non è poesia, e a intendere il rapporto necessario che intercorre tra la struttura del poemetto e le parti di autentica resa inventiva.

Un uguale criterio, piuttosto rigido, di valutazione estetica viene applicato alle *Odi*, inducendo, anzitutto, ad un sostanziale rifiuto dei componimenti civili, in quanto vincolati scopertamente a una volontà riformatrice. Per contrapposto il Braccesi concentra la propria attenzione sulle odi « maggiori », che per la loro intonazione più ripiegata ed estranea a impegni programmatici, rispondono meglio al suo gusto di lettore. Nei capitoli a queste dedicati (i quali costituiscono la parte centrale del saggio), il discorso si fa più persuasivo e adeguato, e giunge a delineare l'ispirazione fondamentale della più matura lirica pariniana: che consiste, per il Braccesi, nella celebrazione commossa e pacata di una società eletta, al centro della quale il Parini pone il proprio ritratto di uomo e di letterato, la propria animata fiducia nei valori rari dell'amicizia, della bellezza, della poesia. Questi giudizi del Braccesi rappresentano senz'altro un contributo considerevole alla comprensione delle grandi *Odi*, sebbene anche in essi si avvertano le conseguenze di una limitata attenzione al contesto dell'opera pariniana. L'indagine del Braccesi si arresta infatti a una caratterizzazione, sia pure accorta, di motivi, e non arriva a individuare compiutamente l'esatta dosatura espressiva del testo poetico, che solo può essere colta, a nostro avviso, attraverso una minuta analisi di stile, e in una considerazione complessiva della « parola » pariniana.

LUIGI POMA.

VITTORIO ALFIERI. — *Commedie*, a cura di FIORENZO FORTI. — Vol. I, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, in-8°, pp. LXVII-432; vol. II, ivi, 1953, pp. XXIII-475; vol. III, ivi, 1958, pp. XV-300.

L'*Edizione Astese* delle opere dell'Alfieri, iniziata circa vent'anni fa sotto la direzione di Carlo Calcaterra ed ora diretta da Luigi Fassò, si è arricchita recentemente di un altro dei suoi eleganti e nitidi volumi: il terzo delle *Commedie*, a cura di Fiorenzo Forti: che reca *La finestrina* e *Il divorzio*. Gli altri due volumi erano stati pubblicati nel 1953.

Com'è noto, secondo l'ampio e ardito disegno del suo compianto ideatore, l'Edizione Astese si propone di raccogliere e pubblicare con esattezza filologica, a corredo del testo definitivo, tutto il copioso materiale inedito che fa testimonianza della composizione ed elaborazione delle opere: quello che oggi si vuol chiamare « apparato diacronico » o « genetico » (1). Ciò spiega come a ciascuna delle quattro tragedie fino ad oggi pubblicate nell'Edizione Astese si sia dovuto dedicare un intero volume; e tre volumi (i primi due di notevole mole) alle sei commedie. Qualunque nome si voglia dare a quel copioso e prezioso materiale inedito, è innegabile l'utilità di averlo ordinato e riprodotto con cura e messo a disposizione di tutti gli studiosi. È da augurare che il « Centro alfieriano », a cui non mancano collaboratori operosi e valenti, trovi in breve giro di tempo i mezzi necessari per condurre a termine la sua nobile impresa.

Le *Commedie* sono l'ultima e, secondo il giudizio corrente, la meno felice delle opere dell'Alfieri. E non è forse errato considerarle come un'opera « sbagliata »; ma sbagliata da un uomo di alto e singolare ingegno e, come scrittore artista, tutt'altro che esaurito. (Si pensi che in quegli stessi anni l'Alfieri diede prova di assidua alacrità fantastica e di molta finezza di gusto nella revisione della *Parte*

(1) In verità, come è stato altra volta osservato, secondo la tradizione della critica testuale « apparato » sarebbe piuttosto il termine atto a significare l'insieme delle varianti dei mss. o delle stampe che il filologo ordina e registra a giustificazione del testo da lui criticamente accertato. Ma non v'è motivo di impuntarsi sull'uso di un termine piuttosto che dell'altro: preferibile, forse, l'epiteto « genetico », che meglio denuncia l'indole di cotesto « apparato ». Altro sarà evidentemente il caso di due redazioni successive di un'opera, che siano state l'una e l'altra, in diverso tempo, approvate dall'autore, o anche da lui stesso pubblicate. Ma non è il caso delle commedie alfieriane: dove non solo la stesura ma anche la prima versificazione non furono, nell'intenzione dell'autore, altro che momenti del processo di elaborazione dell'opera. Terminata la prima verseggiatura (8 luglio - 8 dicembre 1802) l'autore infatti si proponeva di « lasciarle maturare e limarle » (*Vita*, Epoca quarta, cap. XXX, in fine). E alla fatica del limarle e di metterle in buona copia si diede pochi mesi dopo, il 30 maggio del 1803, dopo aver steso la *Continuazione* della *Vita*. Non si può dunque parlare qui di una pluralità di redazioni (cfr. l'*Introduzione* del Forti, p. XLIII, in nota): come forse si potrebbe per le prime dieci tragedie, che furono messe a stampa e pubblicate primamente a Siena tra il 1783 e il 1785.

prima della *Vita*). Un'opera sbagliata, dunque, non un'opera fallita. Rileggendo in questa occasione le *Commedie*, ci sembra di poter confermare quel che s'è già detto altrove: in ognuna di esse vi è materia sufficiente e spiriti abbastanza vivaci per cavarne uno o più dialoghi comico-satirici (una comicità amara e delusa, una satira crucciosa e a tratti virulenta, con un'innegabile mistura di misantropia). Con quello stesso materiale, opportunamente sfrondato e « essenzializzato », l'autore avrebbe potuto darci un libro di « operette morali » in forma di dialogo, non troppo inferiore, come documento umano e per singolarità di pensieri, se non come opera d'arte, alle *Operette* del suo grande discepolo e prosecutore ideale, il Leopardi; o almeno, un nuovo libro di satire, più ricco di spunti fantastici che quello che aveva precedentemente composto. Ma l'ambizione di fare opera di largo respiro, in un edificio di nobile disegno che potesse stare degnamente a riscontro con quello delle tragedie, e anche l'ossequio alla tradizione della commedia come genere letterario (si sa quanto potesse sull'*anarchico* Alfieri l'autorità della tradizione, sopra tutto in letteratura), quell'ambizione e quell'ossequio indussero il poeta a « costruire » pezzo per pezzo sei rappresentazioni sceniche in cinque atti (« neve minor neu sit quinto productior actu — fabula »!), a disegnare in linee nude e scarne, ma spesso con acume psicologico, una moltitudine di personaggi, facendoli muovere e agitarsi quasi su uno schermo, in bianco e nero, senza colori, o con colori a volte un po' falsi, tra forti sbattimenti d'ombre e di luci (1). E in quel suo lavoro il nostro poeta esaurì, con una quasi eroica ostinazione, le sue ultime energie vitali: spettacolo degno di commossa ammirazione per chiunque, pur dedicandosi all'indagine scientifica e critica, abbia conservato, per avventura, l'animo gentile e sensibile ai valori etici e alle pene delle anime « alte ».

Non sarebbe difficile isolare, nell'ampio giro di quei trenta atti comico-satirici, i personaggi che potevano, coi loro incontri e scontri, dar vita a un buon numero di dialoghi tra lucianei e aretineschi (2), liberandoli dal pesante schema letterario delle sei commedie. Ma bisognerebbe aver l'occhio piuttosto alle stesure in prosa che al testo definitivo: perché soltanto in quelle la materia inventiva è ancora allo stato fluido, e suscettibile di varia elaborazione (3).

---

(1) Si veda, in proposito, l'intelligente studio di Ezio Raimondi, recensito in questo *Giornale*, vol. 128, 1951, pp. 194-96.

(2) Aretineschi, s'intende, nel lessico e in certi modi stilistici, non nello spirito: vedi, in proposito, le osservazioni del Raimondi, nello studio citato.

(3) Ecco alcuni momenti vitali delle sei stesure, che avrebbero potuto forse conseguire una loro vita autonoma: le prime scene dell'*Uno*, con le due figurette, non prive di estro comico, dello « stallone » Ippofilo e dell'indovino (ch'ebbe poi il greco nome di Oneiro); l'elogio e la critica della monarchia, della democrazia e dell'aristocrazia, che vengono facendo, nella scena quarta dell'atto secondo, Dario, Otane e Megabize; e la scena terza dell'atto quarto, dove nella disputa interviene, col suo parlare aggressivo e caustico, Gobria, il personaggio che impersona felicemente il libero e mordace spirito del poeta cinquantenne. Nei *Pochi*, atto secondo, scene prima e seconda: il sentenziare grave e sereno di Fabio, figura di otti-

Nella prima parte di ciascun volume il Forti riproduce il testo definitivo delle commedie: dal ms. alfieriano-laurenziano 25. Chi dia anche soltanto un'occhiata frettolosa a quei tre volumi rileverà che il terzo è di mole assai minore che gli altri due; e la ragione è ben nota. Mentre delle prime quattro commedie l'autore condusse a termine una redazione autografa definitiva « in pulito », per la quinta, *La finestrina*, cotesta redazione fu interrotta dall'ultima malattia e dalla morte; e per *Il divorzio* non fu neppure incominciata. Perciò nel terzo volume la prima parte, quella che contiene il testo definitivo reca soltanto i primi tre atti della *Finestrina*: interrotto, anzi, il terzo atto poco oltre la metà della scena ottava. Il Forti giudica cosa arbitraria, giustificabile solo in un'edizione di indole divulgativa, integrare la redazione definitiva del 1803 con quella non definitiva del 1802, come se fossero un unico testo. E non si può dargli torto; anche se non ci sembra in tutto appropriato il richiamo, di cui egli si compiace, al motto oraziano: « Humano capiti cervicem... equinam »: qui il capo e la cervice sono della stessa specie!

Nella *Introduzione* il Forti ci dà una storia documentata del più che ventennale impegno del poeta a costruire l'edificio del suo teatro comico, dai *Primissimi pensieri comici* del 1778 ai *Quarti pensieri comici* del settembre 1800, alle *idee* delle sei commedie (settembre 1800, dal 16 al 27), alle stesure del 1801 e alle versificazioni degli ultimi due anni; descrive i tre manoscritti autografi su cui è stata condotta la sua edizione; ci dà notizie particolareggiate sull'edizione fiorentina del 1806 (con la data fittizia di *Londra, 1804*, come per le altre *Opere postume*); sulla poco felice edizione del centenario (1903); e sull'edizione lemonnieriana del 1926, apprestata con attenta cura da Francesco Maggini. Per ultimo, espone i criteri adottati per l'*Edizione Astese* nel riprodurre il testo definitivo e il cosiddetto « apparato genetico ».

Nel riprodurre il testo definitivo, il Forti ha adottato un criterio più conservativo che quello del Maggini (cfr. l'Introduzione al vol. I, p. LII). Ma da un esame attento delle « divergenze » tra l'edizione astese e l'ediz. Le Monnier del 1926, che il Forti registra con minuta cura, appare che esse concernono in massima parte soltanto l'uso delle maiuscole e l'interpunzione. Le varianti lessicali o fonetiche sono in numero assai limitato; e in qualche caso sono dovute a corre-

---

mate saggio e sempre *compos sui;* con le obiezioni scetticamente realistiche di Terza, sua moglie. Nei *Troppi*, atto primo, scene prima e terza: il *diverbium* molteplice degli otto oratori di Atene, fragorosa masnada di beceri impudenti, sudici, affamati; nell'atto secondo, le sentenze e gli epigrammi di Alessandro e di Efestione, concordi col poeta nel disprezzo del volgo e della plebeità morale; e nell'atto terzo la parodia del linguaggio di un « liber'uomo », nella parlata di Demostene. Nell'*Antidoto*, ultima scena: l'allocuzione della Neonata, dove lo scetticismo cruccioso del poeta si illumina di una speranza che lo riconduce un poco, a ritroso nel tempo, alla sua fede etica e civile degli anni migliori. È poi evidente che dalle invenzioni estrose della *Finestrina* si potevano trarre uno o più dialoghi satirici tra lucianei e volteriani. E nella stesura dell'ultima scena del *Divorzio* l'autore ha effettivamente abbozzato una satira insolitamente lieta (perché l'indignazione è qui meno crucciosa) delle usanze matrimoniali del tempo.

zioni d'altra mano (forse del Caluso) che si rilevano nel ms.: intese a ridurre a giusta misura qualche verso ipermetro; correzioni accettate dal Maggini, rifiutate dal Forti (1). Altre volte, assai di rado, sono, se non erro, ragionevoli emendamenti introdotti dal Maggini stesso (2); o sono semplicemente errori di stampa, pochissimi, dell'edizione lemonnieriana.

Quanto all'interpunzione, il Forti ha seguito legittimamente, per quel che a me pare, il criterio « fonico » (cfr. p. LVI), che fu abitualmente adottato dal poeta. (Il Maggini aveva in alcuni casi emendato la punteggiatura del ms., secondo un criterio logico). È da notare sopra tutto l'uso della virgola posta a suggerire una breve pausa, che ha ragioni affettive, non logiche, alla dizione teatrale piuttosto che alla semplice lettura: frequente dopo la congiunzione avversativa *ma* (3), come spesso anche nelle tragedie; e anche dopo la copula *e*, dopo l'ammonimento imperativo *bada* (4), dopo *ecco*, *or*. Tipicamente alfieriana è la virgola posta, in più casi, dopo il pronome personale, specialmente di prima persona singolare e plurale, in funzione di soggetto di proposizione: per isolarlo dal contesto e dargli enfatico rilievo (5).

Merita una noterella a parte un luogo del *I Pochi*, atto III, v. 293, segnalato dal Forti nell'*Introduzione*, p. LVIII. Il ms. ha: « Io ne schiaccio più d'un, grugno di Console, — qual ti sei tu... ». Il Maggini espunse la virgola dopo *d'un;* il Forti la mantiene, osservando: « Come esser certi che l'Alfieri non volesse invece veramente il vocativo intendendo: Io ne schiaccio più d'un, qual ti sei tu, grugno di Console? ». Non mi pare dubbio che cotesta virgola debba essere

---

(1) Cfr. *L'Uno*, atto secondo, v. 143; atto quarto, v. 89; *L'Antidoto*, atto primo, v. 38; *La finestrina*, atto terzo, vv. 27, 40.

(2) Legittimo mi pare l'emendamento accolto dal Maggini al v. 301 del *l'Antidoto*: « I Guastatutto », in luogo della lezione del ms., mantenuta dal Forti: « Aì Guastatutto ». In un altro luogo della stessa commedia, per contro, il Maggini si attiene fedelmente al ms.: « Ahi scellerati! e taccionsi confusi »; ed è lezione accettabile, se alla congiunzione copulativa si dia il valore che poté avere sia nel latino che nell'italiano letterario: « ed ecco che ». Non è perciò necessario l'emendamento accolto dal Forti: « e' taccionsi ». E non dispiaccia al Forti se mi soffermo a rilevare due minute inesattezze che gli sono sfuggite: al v. 148 dell'atto secondo del *l'Uno* la lezione dell'edizione Le Monnier: (« d'Un solo; d'Uno ») non differisce dalla lezione dell'edizione Astese: (« d'un solo; d'Uno ») se non per una maiuscola in più. Nell'*Introduzione* al primo volume, il Forti cita alcune parole della *Vita* dove l'A. parla delle *idee* delle sue tragedie: « due paginette di prosaccia »; dove è da correggere: « due paginucce di prosaccia ». È ovvio che *paginuccia* ha una sua lieve colorazione spregiativa, che non è in *paginetta*.

(3) Ho rilevato una ventina di esempi, nelle prime quattro commedie.

(4) Anche quando regge una proposizione dipendente: es.: Bada, a non mancarci » (*L'Uno*, I, 175).

(5) Esempi: *L'Uno*, I, 15: « ei, né dormir mi lascia... »; *I Pochi*, I, 61: « Tu, sei di Cuma »; III, 111-12: « ed io, figlia sarei — del gran Scipione; ed io, sarei sorella — d'altro Scipion »; IV, 277: « ond'io, non mi rimuovo — dal proposito, no »; V, 102: « Io, 'l sono, — io lo scornato »; V, 192: « Ed io, so' stufo »; *I Troppi*, II, 22: « Noi, siam tutti Greci »; III, 143: « ed io, te gli accennai »; IV, 190: « Io, poco parlo »; IV, 272: « Io, quasi or venir meno — sentomi »; V, 82: « Io, me la batto »; *L'Antidoto*, III, 246: « ed io, levatrice or ne vengo »; IV, 300: « Io, ne strasecolo ».

mantenuta; anche, come osserva il Forti, per ragioni metriche. Ma non direi che « grugno di Console » sia un vocativo; ha piuttosto valore appositivo: « io sono atto a schiacciarne più d'uno, che sia un grugno di console, come sei tu » (*grugno di console* è immagine beffarda, a dire l'impudenza e la tracotanza di Gloriaccino, aspirante plebeo al consolato).

Quanto all'uso delle maiuscole iniziali, è da approvare il criterio conservativo del Forti e degli altri collaboratori dell'Edizione Astese (1), ma forse con qualche riserva. Com'è noto, la maiuscola era adottata frequentemente nel '600-700, assai più che non oggi, con valore onorario (o reverenziale, per adoperare un termine forse più evidente); ma era largamente nell'uso anche con valore enfatico, e quasi per sottolineare, nel contesto, i termini tecnici, scientifici, filosofici, e simili (2). Nelle commedie alfieriane come nota il Forti, è usata più volte per ironia, a significare una reverenza fittizia. Forse era opportuno conservare tutte le maiuscole reverenziali, e delle altre mantenere soltanto quelle che hanno effettivamente, nel contesto, un loro valore espressivo (3). Ma forse ciò avrebbe richiesto un distinguere, caso per caso, troppo laborioso e sottile.

L'attenzione dello studioso e del lettore colto sarà attratta particolarmente, in ciascuno dei tre volumi di questa edizione, dalla seconda parte, che reca le *idee*, le stesure e le prime versificazioni. Non diremo che la pubblicazione di cotesto materiale abbia qui la stessa importanza ch'ebbe la riproduzione della prima stesura della *Vita*, allestita con egregia cura alcuni anni fa dal Fassò; e neppure ci sembra che riesca di così acuto interesse come è la stampa delle *idee* e delle stesure nei volumi delle tragedie. Ma comunque, seguendo il processo di composizione ed elaborazione delle commedie fino al testo definitivo (o quasi definitivo, per la *Finestrina* e il *Divorzio*) si avrà modo di studiare utilmente la strenua ricerca in cui si impegnò il poeta per foggiare il suo « stile comico », anche se cotesta sua impresa non sortì l'esito ch'egli sperava. Non sarà privo di interesse vedere come l'Alfieri giunse per gradi a quel suo artificiato linguaggio comico, dove egli (come è stato detto, forse troppo recisamente) « toscaneggia di mala grazia » (4); mentre aveva felicemente evitato, secondo il suo proposito, ogni affettazione toscaneggiante nella revisione della prosa della *Vita*, intorno a quel mede-

---

(1) Su cotesta questioncella si possono vedere le mie osservazioni in questo *Giornale*, vol. 122, p. 157; vol. 125, pp. 177-78; vol. 129, p. 414.

(2) Sulla maiuscola con valore onorario od enfatico vedi particolarmente, per il '400-500, le *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento* del Migliorini, in: *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 220-21.

(3) Per es., nell'atto primo dell'*Uno* si potrà accettare la maiuscola iniziale per l'*Indovino*, che è detto (vv. 23-24) « il miglior che sia in Persia »; ma non si vede l'utilità di porre la maiuscola a *Indovini* nel v. 77: dove l'autore si attiene semplicemente all'uso del tempo di porre con l'iniziale maiuscola i nomi delle professioni e dei mestieri; come i nomi dei mesi, dei giorni della settimana, delle stagioni, e simili.

(4) Così lo Spongano, nel suo studio *L'ultimo Alfieri*, pubblicato nel volume miscellaneo *Vittorio Alfieri* edito a cura dell'Università di Firenze, 1951: cfr. in questo *Giornale*, vol. 129, 1952, p. 425.

simo tempo. Ancora una volta, fu un preconcetto letterario che lo fece disviare.

Chi legga pazientemente le stesure dell'*Uno* e dei *Pochi*, potrà rilevare che ivi l'autore non toscaneggia affatto; e raramente anche appaiono voci e modi affettatamente toscani nella stesura dell'*Antidoto*. I toscanismi cominciano invece a spesseggiare nei *Troppi*, specialmente nel « diverbium » degli oratori ateniesi; e più abbondano poi nella stesura della *Finestrina* e del *Divorzio*. Ma fu sopra tutto nelle versificazioni che l'Alfieri si diede di proposito all'opera del distendere sul suo testo una spessa patina toscaneggiante, facendo nello stesso tempo largo uso ed abuso di dispregiativi beffardi e di artificiate composizioni verbali: ne conseguì a volte, in qualche scena e in non poche battute del dialogo, sparsamente, buoni risultati espressivi; ma giunse a volte fino al limite dello strambo e del goffo. E forse non sarà difficile dimostrare che i toscanismi sono per la maggior parte derivati non dalla parlata viva del tempo, ma dalla tradizione lessicale della commedia e della satira del '500-700.

Rileggendo le stesure della tetralogia politica, l'Alfieri dovette avvertire che la *vis comica* ne era quasi del tutto assente. « Giovine, piansi; or, vecchio omai, vo' ridere », egli scrisse a modo di epigramma sul frontespizio del ms. 25. *Voleva* ridere; ma il ridere non gli veniva dal cuore, che era stanco e deluso. E si direbbe che egli volesse dar prova, ancora una volta, della sua tempra volitiva costringendosi a ridere di ciò che in realtà lo appenava. E si industriò di spargere di comici sali il suo testo. E lungo questa sua fatica egli veniva candidamente esortando se stesso a proseguire per quella via, pur avvertendo che non gli sarebbe riuscita facile. Alla scena ultima dell'atto quinto, nella stesura dell'*Uno* (Ediz. Astese, vol I, p. 258), postillava: « ... concisi detti, e sali se se ne avrà »; e nell'abbozzo della scena nona dell'atto quarto dei *Pochi* scriveva: « Si sparga di sali e di ridicolezze » (ivi vol. I, p. 283). E ancora esortava se stesso a giovarsi di motti proverbiali e di barzellette, in calce alla scena prima e alla scena terza dell'atto quinto dei *Troppi*: « E simili proverbi fra birbi, fra liberti e fra ladri » (ivi, vol. II, p. 269); « Si barzelletti così, mordendo codesti liberti » (ivi, vol. II, p. 271). Giunto infine alla stesura del *Divorzio*, « commedia sesta ed ultima », in una più ampia postilla, quasi dando uno sguardo d'insieme a tutti quei suoi abbozzi in prosa, ribadiva i suoi propositi, che certo avvertiva, fino a quel punto, troppo debolmente realizzati: « Si cerchi sul totale più allegria che satira; e più a far ridere che a far vergognare (ivi, vol. III, p. 99): in omaggio, evidentemente, alla tradizione letteraria della commedia, che non doveva identificarsi con quella della satira. Tanto possono i preconcetti tradizionali, in letteratura come in ogni altro campo, anche sui più liberi ingegni! Ma qui si aggiungeva quell'indomito gusto di tiranneggiare se stesso, facendo violenza alla propria natura, che fu di tutta la sua vita, dopo la « liberazione »: poiché non pare dubbio che egli avvertisse d'essere per natura disposto a « far vergognare » assai più che a « far ridere »:

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

Henri Auréas. — *Carlo Porta.* — Didier, Paris, 1959, in-8°, pp. 274.

Questa monografia dell'Au. avrà il merito di far conoscere fuori dei nostri confini un poeta come il P., che per la difficoltà della lingua e lo stretto legame con un tipico ambiente regionale ha avuto anche da noi, com'è noto, una fortuna alquanto difficile. L'analisi particolareggiata che l'Au. conduce dei vari aspetti della poesia portiana mostra come egli abbia avvertito l'importanza letteraria del suo autore e si sia impegnato per presentarlo adeguatamente a un pubblico straniero, affrontando difficoltà considerevoli, le quali, com'è naturale, hanno lasciato una traccia nel lavoro compiuto. Credo, tuttavia, che diversi sarebbero stati i risultati, se più sicura fosse stata l'impostazione metodologica iniziale. L'Au., infatti, incerto sul modo di conciliare l'esemplare ricostruzione critica del Momigliano con i nuovi dati stabiliti dagli studi dell'Isella, ha scelto una via di mezzo, mantenendo a grandi linee la struttura del saggio del Momigliano, e tenendo conto qua e là dei recenti apporti filologici, ma in maniera estrinseca, sì che la sua monografia non risulta né una completa analisi psicologica della poesia portiana (anche i personaggi sono raggruppati secondo uno schema convenzionale) né, come era auspicabile, una storia dello svolgimento dell'arte del poeta milanese, connessa con la sua incessante ricerca stilistica e la partecipazione via via più attiva alla vita culturale della sua città (1).

Il volume si presenta come uno studio informativo non solo sul P. ma anche sulla tradizione letteraria milanese prima e dopo di lui, da Bonvesin da la Riva a Delio Tessa: nell'aver voluto abbracciare un panorama così vasto e complesso è l'origine di altre incertezze dell'Au., ché un capitolo come quello introduttivo su « La poésie dialectale milanaise avant C. P. » lascia più che mai insoddisfatti, sia per l'inspiegabile silenzio sulla letteratura dialettale milanese del '400 (2), sia per l'inesattezza delle notizie sul Maggi, sia per certi giudizi sbrigativi su autori come il Balestrieri, che fu una figura di letterato ben diversa da quella qui presentata dall'Au. (p. 59: « Hélas, Balestrieri est aussi le plus prolixe et, disons-le franchement, le plus futile et le plus ennuyeux des tous les poètes dialectaux »); né è mai nominata in questo capitolo l'Accademia dei Trasformati.

Per queste stesse ragioni, ai fini di una maggior chiarezza e modestia d'intenti, si sarebbe preferita una bibliografia ragionata sul P.

---

(1) Lo stimolo per un'impostazione critica di questo tipo era già offerto dall'edizione del testo con tutte le varianti (Firenze, La Nuova Italia, 1955), ma è un peccato che l'Au. non abbia potuto utilizzare i suggerimenti più diretti contenuti nell'introduzione dell'Isella alla successiva edizione Ricciardi (Milano-Napoli, 1958 e, in veste tipografica più largamente accessibile, 1959), che pone più che le basi per una nuova lettura del P.

(2) Tra l'altro non si trova mai citato il saggio di G. Folena, *Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei*, in « Studi di filologia italiana ». Bullettino dell'Accademia della Crusca, vol. X, 1952, pp. 83-144.

e sulla poesia e la cultura milanesi, al posto delle quaranta pagine iniziali, nelle quali, secondo un'usanza insolita agli studiosi italiani, è offerto quasi un regesto di tutti i libri che l'a. ha letto occupandosi delle nostre lettere: da una parte ci si stupisce di trovar citate opere come il *De vulgari eloquentia*, e dall'altra si fatica a distinguere gli studi fondamentali da quelli meno importanti, i recenti dai vecchi, assommati tutti insieme in un lungo elenco in ordine alfabetico.

La biografia del P. è ricca di particolari, anche minuti, che denotano una certa erudizione (1), ma in complesso lasciano desiderare una presentazione più distaccata e comprensiva della figura del P., soprattutto per quel che riguarda la sua fede religiosa ed il suo atteggiamento politico. Non credo che il frammento « Religion santa di mee vicc de cà » (il P. dice: Santa religione dei miei vecchi... non offenderti se alla fine della mia vita ho ancora ardire di scrivere versi d'amore) si possa citare come testimonianza che il poeta « avait enfin retrouvé la foi de son enfance » (p. 92), dando gran credito agli aneddoti correnti sulla sua morte; la verità è che, come ebbe a dire il Momigliano, il P. fu « veramente e profondamente religioso » e quindi « la sua satira anticlericale ebbe un carattere più morale che religioso »: la sua « Religion santa » era una religione liberata da ogni forma di superstizione, passata attraverso il pensiero del secolo XVIII, che per la ricusa di ogni forma di misticismo e miracolismo risentiva ancora della polemica volterriana e illuministica e per il fondo moralistico si avvicinava al giansenismo. A torto quindi si parla di una conversione, ché a quella religione così intesa il P. fu sempre fedele (si pensi alla chiusa di *On funeral*, noto anche col titolo *El Miserere*), anche se in fin di vita gli parve che certe sue poesie non dovessero essere diffuse; piuttosto andrebbe posta nella giusta luce la semplice ma salda morale del poeta milanese, che ogni volta colpiva il male dove era da colpire, ma, restando immune da ogni ombra di moralismo, sapeva osservare con animo comprensivo e partecipe le debolezze del cuore umano, e sperava veramente nell'avvento di un'epoca migliore. Certo, i tempi erano difficili, ed ogni volta le sue illusioni s'infrangevano di fronte ad una realtà ben diversa: aveva sperato nella rivoluzione e nelle nuove idee di libertà e uguaglianza, ed i Francesi si erano mostrati distruttori dell'ordine, vessatori, sopraffattori dei poveri popolani come Giovannin Bongee; stavano per ritornare gli Austriaci, che avrebbero liberato Milano dagli altri padroni, ma purtroppo stranieri erano anch'essi, « che per quant fussen pien de cortesia — voraran anca lor robba e danee ». Fra tanti rivolgimenti, mentre arrivismo e corruzione erano mali frequenti, rassegnato infine alla fatalità di una triste condizione civile (« Già on bast in fin di facc beougna portall »), egli non si di-

---

(1) Stupiscono però alcune inesattezze, come quando l'Au. afferma che « P. lui-même avait ri de bon cœur lorsque Grossi lui avait lu sa *Prineide* » (p. 73), o come quando nota che il P. in collaborazione col Grossi compose 14 sonetti (p. 76), mal interpretando quanto l'Isella ha stabilito sui sonetti berɔldinghiani, ché la collaborazione fra i due poeti riguarda soltanto la seconda serie di 6 sonetti, dei quali i primi 5 sono attribuiti al Grossi.

scostò mai da un suo superiore senso dell'onestà: era un pubblico impiegato, ligio al dovere, che, come nella nota vicenda della *Prineide*, veniva turbato se si metteva in dubbio la sua lealtà verso i superiori. Non vedo quindi perché il sonetto « Mò sissignor, no gh'hoo vergogna a dill » debba essere definito « cynique », e si debba dire che « cette défense manquait essentiellement d'élégance et n'était, au fond, ni très habile ni très convaincante » (p. 113), per poi affermare a proposito del brindisi per Francesco I che « P. eut même l'affronterie de renier le premier de ces poemes » (p. 114), quando si sa che proprio in occasione del sonetto ora citato il poeta volle spiegare perché aveva lodato Napoleone, e quando è evidente che nel secondo brindisi più che adulazione è contenuta l'espressione dei desideri di tutto il popolo.

Inesatte sono anche certe considerazioni dell'Au. a proposito di alcuni specifici problemi linguistici: si trattava per lui di tradurre in francese le numerose citazioni dialettali, e spiegare alcuni fatti più caratteristici della lingua del P.; il compito non era facile, ma proprio per questo sarebbe stata desiderabile una maggior fedeltà nella traduzione, mentre non erano necessarie certe analisi lessicali di stretta competenza dei linguisti. « Bravo el mè Baldissar! bravo el mè nan! », dice la Ninetta salutando il confidente di pochi minuti, e « scià el mè nan », lo esorta alla fine della sua dolorosa storia, quando riprende la squallida vita d'ogni giorno: in quel « mè nan » c'è quel tanto di affetto che la povera donna può mettere in quell'incontro, che è anche una breve parentesi nella sua misera professione, ed è espressione che si usa rivolgendosi ai bambini, o talvolta anche agli adulti in senso vezzeggiativo; l'Au. intende alla lettera « le nain » (p. 196, 197) e aggiunge così una nota grottesca che non è affatto nell'originale. Più avanti, illustrando la vivacità e la complessità del linguaggio portiano, parla della presenza di termini spagnoli o d'origine spagnola, ed accanto al *Vada todos* de *La Nomina* cita: *strecc* (stretto), *fogôs* (focoso), *scusà* (scusare), *plait* (lamento) (pp. 249-50), etimologie che sono comprensibili ai tempi del Cherubini, ma ora vanno spiegate in ben altro modo. Così stupisce una nota fonetica (p. 60) nella quale si afferma che fra le caratteristiche principali del milanese è « le fréquent redoublement des voyelles... provoqué par la chute des consonnes intermédiaires (maa = male, staa = = stato, vestii = vestito, leggiuu part. passé de leggere, etc.) », e la « moltiplication des voyelles *a*, *o* » ecc. (*Dignitaa*, *hoo*, *pee*), mentre è evidente che si tratta di rappresentazioni grafiche dei suoni lunghi e brevi, tuttora presenti nel dialetto lombardo. E ancora, in parole come *baccilla*, *fumm*, *poetta*, non si ha un « redoublement des consonnes *c*, *m* e *t* », ma semplici forme grafiche stabilite dall'uso, e in vocaboli come *cavij* (capelli) non si ha « la transformation en *i* de l'*e* accentué des noms masculins pluriels », ma un evidente fenomeno di metafonesi (1).

Ma, venendo alle interpretazioni di singoli componimenti, generico mi sembra il giudizio dell'Au. sulla traduzione della *Divina Com-*

(1) Talvolta l'Au. è tratto in inganno anche in certe osservazioni filologiche, come quando nel ms. legge *gazzella* per *gingella* (p. 66, n. 49), o quando fonde in un unico verso tre var. distinte (p. 238, n. 206).

media, che non tanto deve essere esaminata sul piano della fedeltà o della compiutezza artistica, quanto deve essere veduta al centro della ricerca linguistica e stilistica del P., ché il problema della traduzione si pose subito a lui nei termini di ricreazione del poema dantesco in un mondo e una lingua contemporanea, sì che il testo originale agì come uno stimolo sulla sua mente scrutatrice della realtà e al tempo stesso su quella che si potrebbe definire, come è stato fatto per il Pulci, la sua « allegra fantasia verbale ». « Il les amplifie même parfois tellement qu'il va jusqu'à consacrer une octave toute entière à un seul tercet dantesque, au grande risque de tomber dans cette *verbosité* qu'il détestera plus tard, car il est ici prisonnier de la forme poétique qu'il a choisie » (p. 100): direi, al contrario, che proprio la forma metrica è una delle novità più importanti di questa traduzione, che rivela al poeta i mezzi d'espressione a lui più congeniali. Ed è significativo che il P. avesse incominciato quest'opera sull'esempio della *Gerusalemme* del Balestrieri, che si era proposto i medesimi intenti; ma per l'Au. il Balestrieri è « le plus intarissable de tous les bavards » e quindi « P. a certainement subi l'influence du babillage de Balestrieri comme il subi celle de sa langue et de son style » (p. 102). Secondo l'Au. Marchionn è ridicolo, perché « il admire sa propre claivoyance, mais à quoi lui sert-elle, puisqu'il n'a pas le courage de rompre? » (p. 208): non sarebbe piuttosto da dire che il riso che vela la crudezza della realtà nella Ninetta, nel Marchionn, nel Bongee, sembra essere una cosa sola con quel senso di distacco che permette ai personaggi di dar sfogo per un momento, di fronte a persone quasi indifferenti, al grave peso delle passate esperienze? È una sottigliezza è l'interpretazione che l'Au. propone sui veri motivi che spingono la Barborin a recarsi alla Scala: « On peut cependant deviner ici le sourire malicieux de l'auteur et se demander si ce danseur que la fringante Barborin a tant envie d'aller admirer n'est pas autre chose pour elle qu'un *voisin de sa grand-mère* » (p. 124).

Per quanto riguarda le fonti di alcuni momenti dell'ispirazione del P., l'Au. nega recisamente la derivazione di *On esempi* (*On striozz*) dai versi dei poeta Friedrich von Hagedorn, *Aurelius und Belzebub*, già sostenuta da Momigliano, Salvioni, ed ora ritenuta probabile da Isella: naturalmente le differenze sono notevoli, ma i pochi riscontri dell'Au. non bastano a confutare una tesi assai verisimile. Desiderando invece ritrovare altre fonti, egli cita due volte Teofilo Folengo: la prima per la descrizione dell'entrata della Tetton all'osteria, la seconda per il malizioso scambio di occhiate fra lei e Marchionn; ma le immagini che descrivono la bellezza della Tetton derivano chiaramente da certe ottave del Balestrieri e dai versi con cui il poeta settecentesco traduce l'incedere di Armida nel campo cristiano, e sempre dal Balestrieri derivano alcune immagini dell'altro passo: nessun bisogno quindi di risalire ad una sorgente così remota ed ipotetica come l'autore delle *Maccheronee*.

Un'ultima osservazione resta da fare su un giudizio alquanto approssimativo dell'Au. sulla nostra recente storiografia. A proposito del sonetto « Marcanagg i politegh secca ball », dopo aver giustamente osservato come esso non sia dettato da indifferenza o qualun-

quismo politico, ma da un'amarezza che proveniva dalle molte delusioni, nota che non si può rimproverare al P. di non aver creduto nell'unità d'Italia, e conclude: « De nombreux historiens transalpins ont, depuis le fascisme surtout, l'étrange habitude de nous représenter les Italiens de ce temps comme d'ardents patriotes qui frêmissaient sous le joug et passaient leur existence à comploter contre l'étranger » (p. 116); questi storici sarebbero: A. Solmi, A. Ottolini, R. Soriga, e, più moderati, A. D'Ancona, C. Tivaroni, S. Pivano, F. Lemmi, L. Salvatorelli.

Il compito dell'Au., ripeto, era difficile, e fa piacere che egli si sia dedicato per tanti anni a questo lavoro ed abbia diffuso in Francia un autore scarsamente conosciuto anche da noi; ciò che spiace è che nella sua monografia siano rimasti alcuni pregiudizi della critica precedente al Momigliano ed alcune inesattezze che ne limitano il valore nell'ambito dei nostri studi.

GENNARO BARBARISI.

L. BALDACCI. — *Poeti minori dell'ottocento.* (La letteratura italiana - Storia e testi - vol. 58, t. I). — Milano-Napoli, Ricciardi, 1958).

G. PETRONIO. — *Poeti minori dell'ottocento.* — Torino, Utet, 1959.

1. A breve distanza l'una dall'altra sono uscite ben tre antologie di poeti minori dell'ottocento: a cura di E. Ianni, di L. Baldacci e di G. Petronio. Diversa, di ognuna di esse l'impostazione e il carattere. La prima, che appartiene a una collana dagli intenti nobilmente divulgativi, si raccomanda soprattutto per l'abbondanza dei testi raccolti (molti dei quali assai difficilmente reperibili altrove), mentre il criterio della scelta può in molti casi apparir discutibile. Le altre due, sia nella scelta che nell'inquadramento e nei commenti, ubbidiscono a un preciso disegno storico-critico. Dell'antologia del Baldacci è uscito finora il primo tomo, dedicato alla « lirica » (mentre un secondo tomo conterrà gli altri generi: novella in versi, poesia popolare, poesia satirica, ecc.). Esso è ordinato in varie sezioni: poesia della patria (Rossetti, Scalvini, Berchet), poesia per il popolo (Sestini, Carrer, Parzanese, Dall'Ongaro, Padula), « leopardiani » (Poerio, Cagnoli, Mameli, i fratelli Maccari, Carcano, ecc.), poesia della « nuova Italia » (Zanella, Nigra, Cavallotti, ecc.), Scapigliatura (Praga, Tarchetti, Boito, Camerana), intimisti predecadenti (Betteloni, Riccardi di Lantosca, De Amicis, Bettini), decadenti (Nencioni, Panzacchi, Marradi, Zena, Graf, Gnoli ecc.); una sezione particolare è dedicata a Prati e Aleardi. Taluni di questi raggruppamenti di poeti hanno una ovvia giustificazione storica, come quello della Scapigliatura. Altri si presterebbero a diversi rilievi, perché, natural-

mente, l'opera dei vari scrittori che li compongono risponde solo in certa misura all'etichetta generale. Inoltre la nozione di « lirica », assunta a criterio della scelta, ha determinato da un lato limitazioni ed esclusioni e dall'altro accostamenti, che lì per lì possono stupire e mettere a disagio il lettore. Faccio due esempi: del Prati non è compresa qui una delle opere più note e di maggior importanza storica, l'*Edmenegarda*, e Goffredo Mameli, piuttosto inaspettatamente, compare fra i « leopardiani ». La ragione dell'esclusione dell'*Edmenegarda* è il suo carattere narrativo, e si suppone che, per questo, essa verrà raccolta nel secondo tomo. Meno chiaro il caso del Mameli, del quale non si capisce bene perché sia lasciata fuori totalmente la produzione di argomento patriottico, la quale non solo è la più nota, ma contiene il capolavoro del poeta: *Per l'illuminazione del X dicembre a Genova*. Comunque questi raggruppamenti suggeriscono e aiutano l'identificazione di affinità, legami, influssi fra i vari poeti, che è certo uno dei compiti principali a cui sia chiamata oggi la critica nei confronti di questa minore produzione ottocentesca. E risulta palese che nell'ordinamento e nell'illustrazione dei testi il Baldacci ha mirato ad offrire documenti e indicazioni per una più precisa e particolareggiata descrizione di un paesaggio storico assai vario e intricato, che finora è stato invece ridotto di solito ad alcune linee piuttosto sommarie (1). Nella realtà i movimenti letterari e gli atteggiamenti del gusto non si succedono e non si oppongono con la nettezza e la rigidità delle descrizioni e definizioni manualistiche: i loro rapporti sono molto più complessi e sfumati, i trapassi dall'uno all'altro sono molto più lenti e complicati di quel che non appaia a una considerazione superficiale. Il Baldacci si è preoccupato soprattutto di sottolineare le anticipazioni che la minore poesia ottocentesca offre di temi e di gusti che saranno caratteristici di momenti e scrittori successivi. Egli ha letto, interpretato e selezionato la poesia dell'ottocento col gusto e la sensibilità di un lettore e di un critico del novecento. Ne è risultata una certa deformazione della prospettiva storica. In qualche caso il Baldacci ha dato a particolari risultati stilistici un significato eccessivo, come quando vede nelle *Scene villesche* del Cagnoli addirittura un'anticipazione del Pascoli (mentre si può pensare, se mai, a Zanella), e in alcuni versi di A. Maffei un'anticipazione di Gozzano. Ma non direi, com'è stato scritto, che la sua antologia raccolga soltanto « quanto più sembri valido verificato sul gusto del raccoglitore o di scuole moderne ». I precorrimenti e i rapporti che egli indica sono spesso puntuali. Così, per es., non c'è dubbio che componimenti come *Le città marinare* dell'Aleardi segnano un trapasso fra la visione storica dei romantici e il decadentismo delle dannunziane *Città del silenzio*, e che in De Amicis e Panzacchi si sorprendono motivi schiettamente precrepuscolari. Il Baldacci ha una notevole sensibilità e prontezza nel cogliere affinità e richiami, una ricca memoria verbale. Gli capita qualche volta di lasciarsi trasportare da esse al di là

(1) Per alcune considerazioni che l'antologia del Baldacci suggerisce in questo senso mi permetto di rinviare al mio saggio *Poesia minore dell'Ottocento*, in *Nuova Antologia*, sett. 1959.

dell'esatta misura: alcuni suoi richiami, come quello del Petrarca a proposito di un verso del Cagnoli (p. 356, n. 4) o quello del Cavalcanti a proposito di una poesia di G. B. Maccari (p. 395, n. XIV), sono gratuiti. Difetti di equilibrio e di misura si notano anche nell'Introduzione, per esempio allorché con un eccesso di entusiasmo per l'oggetto della sua ricerca, definisce questa poesia minore « materia incandescente ». L'introduzione è una cosa viva, ricca di spunti intelligenti e personali, e così le note introduttive ai vari autori. Ma nell'una e nelle altre alla valutazione estetica-stilistica s'intreccia in maniera non troppo chiara una valutazione ideologico-sociologica in certi casi poco convincente. Non vedo, per esempio, come il particolare « cristianesimo » del Poerio possa avergli impedito di diventare un autentico poeta, e come possa costituire un limite l'essere in perfetta armonia col proprio secolo (cfr. pp. xx-xxi). E ciò a prescindere dalla assai discutibile valutazione del cristianesimo romantico come « riflesso necessario del Congresso di Vienna » (ivi). Il cristianesimo di Alessandro Manzoni sarebbe un prodotto del Congresso di Vienna? Quando dal piano letterario passa a quello ideologico il Baldacci diventa meno sicuro e preciso; ma nel complesso la sua antologia è un lavoro serio, condotto con gusto e penetrazione, con larga informazione storica e bibliografica, con costante impegno critico ed esegetico.

2. Il giudizio riferito di sopra sul carattere dell'antologia del Baldacci come una *scelta di gusto* è del Petronio, il quale dichiara con molta nettezza che la sua « intende essere, invece, rigorosamente *storica*, e presentare, nelle sue linee generali, un quadro delle tendenze e del gusto tra il 1840 e il 1870 all'incirca, delineandolo attraverso gli autori più rappresentativi, nei quali i contemporanei meglio si riconobbero e le generazioni immediatamente seguenti meglio individuarono i caratteri di quell'età ». Il Petronio ha attuato il suo proposito con coerenza, scegliendo i testi non per il loro significato artistico, ma per il loro significato *documentario*. Documentario soprattutto secondo due aspetti: quello della poetica e quello delle tendenze politico-sociali. Abbondano così nella sua raccolta i componimenti che propongono una particolare mitologia poetica (per es. il mito del poeta romantico) e abbondano i componimenti patriottici (molto scarsi, invece, nell'antologia del Baldacci). Dato il criterio di scelta, non sorprende che parecchi di questi testi siano di assai mediocre valore letterario. Lascia perplessi invece il giudizio eccessivamente positivo che il Petronio dà di taluni di essi, come dell'inno *Ai fratelli Bandiera* di Goffredo Mameli, ondeggiante fra l'enfatico e il pedestre, mentre, d'altro lato, egli svaluta eccessivamente altri testi, come i sonetti zanelliani di *Astichello*, ridotti a pura accademia. Influisce su questi giudizi la particolare posizione metodologica e ideologica del Petronio. Seguendo le suggestioni del pensiero marxista egli istituisce una stretta connessione fra lo svolgimento della letteratura e quello delle condizioni economico-sociali, fra l'espressione poetica e l'ideologia dell'autore. La sua educazione e sensibilità critica gli vietano una grossolana identificazione fra situazione storica e produzione letteraria, ideologia e poesia, ma non lo trattengono spesso dal misurare

il valore di un'opera o di uno scrittore in relazione alla posizione più o meno intellettualmente e politicamente « progressiva » che in essi si riflette. Zanella è condannato perché celebra la scienza solo se sottomessa alla fede e riduce il lavoro ad « arcadico interclassismo », e Mameli esaltato perché la sua poesia è infusa di patriottismo mazziniano. Tutta l'Introduzione è condotta secondo schemi, e con terminologia e citazioni, di impronta marxistica. In Italia « le due curve dell'evoluzione strutturale e di quella sovrastrutturale non coincidono, perchè la seconda, abnormemente, precede la prima » (p. 13); la poesia patriottica dei rappresentanti del secondo romanticismo è in funzione « della loro diversa ideologia » (p. 36); gli Scapigliati sono « un fenomeno tipico di anarchismo borghese » (p. 49), indicano una fase più avanzata di « alienazione dell'uomo, di disagio interiore che Mazzini aveva già denunziato dopo il 1830 e che il marxismo avrebbe teorizzato nell'alienazione dell'uomo borghese » (p. 53). L'interpretazione del significato del teatro manzoniano è attinta a Lukàcs e pure a Lukàcs il concetto di un realismo « autentico » o « organico », in rapporto al quale viene negato il realismo della Scapigliatura. Questi schemi, questa terminologia e anche queste citazioni (confesso che non sono mai riuscito a scorgere l'esemplare valore critico e metodologico del Lukàcs), per varie ragioni sono lungi dal persuadermi. Ciò non significa che, indipendentemente da essi, alcune delle affermazioni che il Petronio fa nell'Introduzione non mi trovino consenziente. Comunque lo si voglia interpretare, è storicamente vero lo sfasamento fra le idee che i romantici italiani attinsero agli scrittori stranieri e la situazione culturale e sociale in cui si sforzarono di inserirle; è definizione esatta e felice quella del nostro romanticismo come di « un generoso esame di coscienza che l'Italia faceva della propria storia passata e presente, per poter risorgere come nazione » (p. 18); è richiamo metodologicamente opportuno (anche se la cosa sembrerebbe ovvia) che « un'epoca e un popolo si esprimono in molti modi diversi, tra i quali è *anche* la poesia, non è *solo* la poesia, e chi voglia intendere a fondo un periodo di storia deve ricostruirsi una sintesi organica di storia civile, di letteratura, di arti figurative, di musica, di scienza, di filosofia e di cultura », (p. 45), e nel caso specifico dell'Italia è vero che il patriottismo romantico e la passionalità romantica trovarono la loro espressione migliore nella musica (p. 37). Senza soffermarmi su altri minori punti di consenso o di dissenso, concluderò che l'antologia del Petronio per certi aspetti integra quella dei Baldacci e che entrambe offrono ricco materiale di studio, e nelle introduzioni e nelle note osservazioni interessanti e stimoli numerosi alla riflessione critica e storica.

MARIO PUPPO.

Francesco De Sanctis. — *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, a cura di Franco Ferri. — Torino, Einaudi, 1960. — Vol. XV delle Opere di Francesco De Sanctis. — pp. XLII-596.

Non c'è dubbio che, all'origine della presente rifioritura di studi desanctisiani e della contemporanea pubblicazione presso due case editrici dell'opera completa del nostro grande critico, si trova, in parte, il giudizio pronunciato da Gramsci in uno dei quaderni scritti durante la sua prigionia (Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950); egli, infatti, tentava di rivalutare De Sanctis contro Croce, di opporre la critica militante del primo alla critica « freddamente » estetica del secondo, di vedere nell'opera del primo il risultato di un periodo di lotte culturali ed in quella del secondo l'esito vittorioso di tale lotta e la fine del rinnovamento avviato dal critico di Morra Irpino. Si trattava, dunque, di riprendere la proposta gramsciana per valutarla attraverso un più attento esame dell'opera desanctisiana; ma era necessaria anche una revisione dei testi del De Sanctis che, nonostante l'opera più che meritoria del Croce e del Cortese, denunciavano qualche insufficienza e qualche lacuna, soprattutto per quanto si riferiva all'epistolario e agli scritti politici, ai quali è dedicato il volume curato ora dal Ferri.

È naturale che l'atteggiamento politico del De Sanctis venga ricondotto ad una posizione culturale: se egli, negli anni successivi all'unità, pur appartenendo alla destra storica, sembra staccarsi da essa e distinguersi è perché il problema politico rimane per lui problema di educazione e di formazione ed egli non riesce a disgiungere politica e morale, le esigenze dell'azione dalla coscienza di certi princìpi dai quali l'azione non deve distaccarsi. È una lotta culturale anche quella che il De Sanctis conduce nella realtà politica, è l'altra faccia di un medesimo atteggiamento rivolto a rinnovare quanto vi fosse di vecchio, sorpassato ed inutile.

L'interesse che gli scritti politici del De Sanctis presentano oggi è legato, piuttosto che alle prospettive storico-politiche delineatevi, all'energia ed all'impegno morale riconoscibili in essi, senza cadere nell'astratto moralismo ma avvertendo come sia possibile e si debba, anzi, ricercare l'accordo tra morale e politica. Se il De Sanctis tende costantemente a seguire una linea conservatrice, è perché ritiene che solo tale linea offrè le maggiori garanzie di salvaguardia dei valori che lo stato ha il dovere di custodire, senza per questo trasformarsi (il De Sanctis è ben lontano da tale concezione) nello stato etico hegeliano ma mostrando il più profondo rispetto per la libertà del cittadino. Ma anche un atteggiamento conservativo, per il De Sanctis, implica l'esigenza di un continuo rinnovamento e adeguamento alle trasformazioni della situazione storica; così, pure, egli non confonderà mai conservazione con reazione e mostrerà ripetutamente il suo dissenso dagli atteggiamenti governativi di carattere repressivo. Il De Sanctis è, insomma, uno dei più genuini seguaci della « destra storica » di origine cavouriana e anche se, in certi momenti della sua

attività politica, muterà di settore nel Parlamento, ciò dipenderà piuttosto dall'involuzione che egli avvertirà nella destra, dalla quale sentirà di doversi separare, che non da un nuovo atteggiamento.

Il presente volume contiene gli scritti ed i discorsi politici del De Sanctis dal 1848 al 1870 (un successivo volume conterrà gli scritti e i discorsi dal 1871 al 1883 ed un terzo *Un viaggio elettorale* e il *Taccuino parlamentare*): un materiale ricco e vario in un'edizione molto corretta e precisa per la quale si è risaliti direttamente alle fonti.

La carriera politica del De Sanctis ha inizio nel 1848 ma di quell'esperienza giovanile (aveva 31 anni) resta soltanto il *Discorso ai giovani* e lo scritto dedicato a Luigi La Vista; della sua sfortunata candidatura ad Avellino e del segretariato della commissione di pubblica istruzione, se si tolgono, per quest'ultimo incarico, le cinque relazioni a suo tempo pubblicate da Nino Cortese, rimangono scarsi elementi nonostante le rinnovate ricerche. Imprigionato una prima volta per pochi giorni nel 1848, entrò di nuovo nel carcere di Castel dell'Ovo nel novembre 1850 e vi rimase rinchiuso fino all'agosto 1853 quando fu esiliato ed imbarcato per l'America; ebbe però la possibilità di sbarcare a Malta e di raggiungere il Piemonte. Così, dal 1848 al 1855, il De Sanctis politico è costretto al silenzio e riprenderà a parlare a Torino, collaborando al quotidiano *Il Piemonte* con le recensioni al Villemain ed al Montanelli e con il discorso tenuto ai funerali di Guglielmo Pepe. Segue la polemica sul murattismo qui ricostruita in tutte le sue fasi; essa rappresenta la prima chiara presa di posizione politica del De Sanctis che si oppone recisamente all'eventuale impresa di Luciano Murat nell'Italia meridionale affermando che « noi non siamo più gli italiani di Napoleone, quando i francesi potevano tra' nostri battimani passeggiare l'Italia da padroni; perchè in quarant'anni il sentimento nazionale ha fatto tale progresso, che ormai è posto in cima a tutte le nostre quistioni, riconciliando in sè tutt'i partiti, perchè tra Murat e noi, lasciamo star Roma ed il 2 dicembre, ci è il '48, ci è il Piemonte » (p. 66). È evidente che, alla fine del 1855, il De Sanctis era già convertito all'idea unitaria e riconosceva già al Piemonte una funzione particolare nell'indirizzare il movimento unitario laddove altri esuli (proprio la polemica murattiana lo sta a mostrare) brancolavano nel buio e non erano riusciti a pervenire ad una chiara idea per il futuro.

All'unitarismo piemontese il De Sanctis rimase fedele anche dopo il trasferimento a Zurigo (gennaio 1856); non condividiamo pienamente quanto il Ferri afferma nella sua introduzione che « nei primi anni non prese netta posizione fra Cavour e Mazzini e tra i loro programmi, in attesa degli eventi, che avrebbero dovuto decidere la sorte » (p. XVI). Il De Sanctis propende certamente per il Cavour ma ritiene che anche il contributo del Mazzini sia indispensabile e che, soprattutto, si debba ricercare l'unità d'azione fra i liberali, evitando le pericolose divisioni e lotte interne che avrebbero provocato il fallimento di tutto il lavoro compiuto. Questo non esclude che vi possano essere state delle oscillazioni e possano rimanere anche notizie di un « certo repubblicanesimo » mostrato a Zurigo: ma potrebbe essersi trattato di una simpatia ideale per la repubblica diffi-

cilmente conciliabile, per un uomo concreto come il De Sanctis, con le soluzioni consentite dalla situazione storica.

Nel 1860, in seguito all'amnistia concessa da Francesco II, egli ritorna a Napoli dove si oppone al tentativo, promosso dagli emissari cavouriani e favorito dalla collaborazione di alcuni eminenti borbonici (ormai convinti della necessità di appoggiare il rivolgimento della situazione per evitare il peggio) di far sollevare Napoli prima dell'arrivo di Garibaldi. Dagli scritti raccolti in questo volume esce però scarsamente documentata l'opera politica svolta dal De Sanctis a Napoli nel 1860; il volume, infatti, reca un unico scritto di tale periodo: il proclama diretto nell'ottobre 1860 al popolo irpino. Nell'introduzione il Ferri accenna appena ai rapporti fra De Sanctis e Garibaldi e non ricorda l'incontro avvenuto tra i due uomini il 6 ottobre, durante il quale il De Sanctis fece presente al Generale come l'intervento piemontese nelle Marche rendesse indispensabile accettare la volontà di Torino indicendo le annessioni. Il Ferri avverte come il De Sanctis fosse in un primo tempo incerto sul problema delle annessioni: secondo Denis Mack Smith (*Garibaldi e Cavour nel 1860*, Torino, 1958, p. 393-394) egli avrebbe aderito al programma radicale di avanzare su Roma ed avrebbe rifiutato il suo appoggio alla campagna per l'annessione immediata.

Nel novembre 1860 il De Sanctis venne chiamato dal Cavour al ministero della pubblica istruzione: il Ferri raccoglie il discorso programmatico ed altri discorsi e documenti relativi al suo primo ministero che continuò con Ricasoli anche dopo la morte di Cavour e durò fino al 3 marzo 1862. Va soprattutto notato come, in questi scritti, il De Sanctis si preoccupi di conciliare il rispetto della libertà d'insegnamento e l'esigenza che la scuola non divenga monopolio di una sola ideologia con il principio dell'indispensabile ed inevitabile controllo dello Stato in uno dei settori più delicati della vita nazionale.

Ma la parte forse più interessante, perché più « inedita », del volume è quella costituita dagli articoli pubblicati dal De Sanctis nel giornale « L'Italia », uscito per la prima volta il 21 ottobre 1863 a Napoli come organo dell'Associazione Unitaria sorta qualche mese prima e di cui egli era stato uno dei promotori. Il De Sanctis ebbe l'incarico di dirigere il giornale e, anche da Torino, dove si trovava per gli impegni parlamentari, mandò numerosi articoli destinati ad impostare politicamente il giornale. Poiché tali articoli furono pubblicati, salvo due, non firmati, sorge la difficoltà di identificare quelli realmente attribuibili al De Sanctis da quelli appartenenti ad altri autori (a « L'Italia » collaborava, tra gli altri, anche il Settembrini); il Ferri ha ritenuto opportuno abbandonare il criterio stilistico per l'identificazione dei « fondi » desanctisiani ed ha preferito accogliere, con molta prudenza, solo gli articoli la cui paternità era attestata da qualche elemento *di fatto*. Non possiamo che condividere i criteri indicati e seguiti dal Ferri; egli però, sia pure con tutte le riserve del caso, avrebbe potuto riprodurre anche gli articoli dubbi, essendo essi indicativi di un clima politico al centro del quale si trova sempre il De Sanctis. Ma, dato l'interesse non comune di questo giornale, è da augurarsi la pubblicazione di tutti gli scritti più significativi, desanctisiani o no, apparsi in esso: pubblicazione che diventerà ancor

più preziosa se si avrà la fortuna di reperire il trimestre ottobre-dicembre 1863 (quello iniziale) del giornale, finora rimasto introvabile.

Il 1865 fu l'anno della disavventura elettorale del De Sanctis che cadde nel suo collegio contro un esponente della sinistra; egli fu una delle vittime più illustri della ventata antigovernativa che caratterizzò tali elezioni. Vittima fu il De Sanctis perché prima e meglio di altri aveva avvertito gli errori della politica governativa ed aveva affermato l'illegalità di certi provvedimenti repressivi presi soprattutto in Sicilia e nell'Italia meridionale. Si chiariva così nel De Sanctis la coscienza di un problema del Mezzogiorno che traspare in molti articoli de « L'Italia »: un problema di educazione, di lenta formazione ed assimilazione; un problema d'istruzione e di cultura prima che un problema politico.

Luigi Ambrosoli.

ANNUNZI

Si torna a scrutare da ogni parte il *Cantico di frate Sole* e si prendono ancora le mosse dal libro di L. F. Benedetto (*Il Cantico di frate Sole*, Firenze, Sansoni, 1941); libro fondamentale, « il punto di arrivo di una vastissima serie di studi e il punto di partenza di ogni ulteriore indagine, una specie di *summa*, di esauriente informazione e di profonda genialità, di pressoché tutte le numerose questioni relative al Cantico ».

Questo il giudizio che dell'opera del Benedetto, come di suo proprio e vero antecedente, ha espresso Giovanni Getto, facendosi non a sciogliere enigmi singoli ma a puntare su di un'interpretazione globale e coesa del Cantico (*Francesco d'Assisi e il Cantico di frate Sole*, Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, v. VIII, f. 2, 1956, pp. 70). Con le nutrite pagine del Getto (ora riassunte e discusse da Gianfranco Folena, nella « Rassegna della letteratura italiana », a. 63°, s. VII, n. 2, maggio-agosto 1959, pp. 299-303), il Cantico viene inserito nella sua effettiva trama storica, nella cornice della vita e dell'opera di San Francesco, « attraverso un'attenta e sensibile rilettura delle fonti scritturali e dei testi » latini attribuiti al Santo, e attraverso « una calda rievocazione dell'atmosfera francescana » (elementi culturali e motivi umani e poetici).

Abbandonate le interpolazioni dottrinali operate in ispecie da Mario Casella (« Studi medievali », XVI, 1943-50, pp. 102 sgg.), e ripercorrendo invece decisamente la strada battuta dal Benedetto, il Getto, tra le fonti scritturali, insieme col *Cantico dei tre fanciulli* e col salmo CXLVIII di David *Laudate Dominum de caelis*, mette in adeguato rilievo l'*Ecclesiastico*. « Può bastare anche una rapida lettura di questo libro per lasciar scorgere la ricca trama di suggestioni alle quali il Santo non pare debba essere rimasto estraneo » (Getto, p. 38): « son soprattutto le immagini dell'onnipotenza dell'Altissimo e dell'inadeguatezza della lode, e poi l'alta nota fonda del Cantico, il *memento mori*, il *iudicium mortis* » (Folena, 301). Ma a comprendere genesi e struttura del Cantico, assai più di queste reminiscenze vale leggere gli scritti latini, soprattutto la *Regula I*, cap. XVII (che corrisponde all'esordio) e XXI (che corrisponde alla clausola).

Istruttive le constatazioni del Getto sul gusto del Santo per la lingua francese, per la metafora giullaresca e cavalleresca, e opportuno rilevare « quella tendenza liturgica che convertiva la vita pratica e predicante di Francesco in liturgia » (v. Spitzer, che citeremo, p. 482).

Persuadono le riflessioni sulla struttura del Cantico: « lungi dall'essere aggiunte, le lasse del perdono e della morte, quelle insomma dell'uomo, sono idealmente le prime; piuttosto, sono le lasse delle creature che sembrano intervenire come un'aggiunta » (Getto, pagine 42 sg.), e, dice consentendo il Folena (p. 301), costituiscono la « fonte di reali ingorghi espressivi (e di drammi esegetici contemporanei) ». Sottile è il riesame di questi ingorghi, di questa complessità di giunture, che si manifestano nelle preposizioni *cun* e *per* (a proposito del quale ultimo il Getto pensa alla formula *per quem omnia facta sunt* del *Credo*). Complessità di nessi, certo: però, unità di struttura e d'ispirazione.

A chiarire i difficili problemi del Cantico francescano ha contribuito in questi anni, con la sicurezza di metodo e di dottrina che gli è propria, Leo Spitzer: e i suoi tre scritti ristampa ora utilmente, traendoli dalla rivista *Convivium* (voll. XXIII e XXIV), nelle sue *Romanische Literaturstudien* (1936-1956), Tübingen, M. Niemeyer, 1959, pp. 464-487. Il primo saggio, *Nuove considerazioni sul « Cantico di frate Sole »*, è stato discusso, tra altri, da Gianfranco Folena ne « La Rassegna » cit., a. 59°, s. VII, n. 3-4, luglio-dicembre 1955, pp. 541-543, e da Camillo Guerrieri Crocetti, ibid., pp. 440-445. Il terzo saggio, *Altre considerazioni sul « Cantico di frate Sole »*, è volto a esaminare da vicino lo studio del Getto, così « riccamente documentato e pieno di suggerimenti nuovi ».

Nuove pubblicazioni recenti e recentissime, piuttosto dirette ai problemi della forma e critica del testo, sono da richiamare: Erhard-W. Platzeck, *Das Sonnenlied des heiligen Franziskus von Assisi*, Eine Untersuchung seiner Gestalt und seines inneren Gehaltes nebst neuer deutscher Uebersetzung, München, M. Hüber, 1956, pp. 84, e Franca Ageno, *Osservazioni sulla struttura e la lingua del Cantico di frate Sole* (nella rivista « Lettere italiane », XI, 1959, n. 4, pagine 397-410).

Notevolissimo il lavoro di Franca Ageno, che, con le più scaltrite regole dell'arte, di critica testuale e di linguistica, ha proposto una sua restituzione del Cantico francescano. Com'è naturale, non poteva non partire dai risultati conseguiti da Vittore Branca (*Il Cantico di frate Sole*, Studio sulle fonti e testo critico, Firenze, Olschki, 1950): ma ha ridiscusso a fondo ogni problema ed è andata ben oltre. Basterebbe fermarsi alle considerazioni che nascono dall'esame della struttura del testo, « liberamente modellato sui Salmi e sui Cantici liturgici e su quel tipo di prosa rimata o assonanzata che trionfava allora anche fuori dell'uso liturgico, oltre che risentire dell'abitudine del *cursus* ». Appunto « la considerazione della struttura generale del Cantico e l'argomento della regolarità delle assonanze o rime, l'unica indicazione costantemente presente della divisione in membri di questa prosa assonanzata o rimata, devono prevalere sul rispetto per i dati, non inequivocabili, della tradizione »; e così, per esempio, nel versetto XIV, la divisione esatta sarà *rengraziate: umilitate*. Anche la proposta rettifica di *confano* in *confane* del II versetto (singolare con l'epitesi di *-ne*) ha il vantaggio di farci recuperare un'assonanza precisa. Ma limitiamoci per ora a questi cenni.

Infine, il rimando a un'opera generale di raro interesse per lo studioso di cose francescane: il romanzo di Riccardo Bacchelli, *Non ti chiamerò più padre* (Milano, Mondadori, 1959, pp. 820): che allo storico della cultura, della letteratura, della lingua offre, delineato da sagace intuizione poetica e senso e conoscenza mirabili della storia, l'ambiente della vita e del miracolo di San Francesco.

(A. Sch.)

Giuseppe Bonomo, *Caccia alle streghe*, Palermo, Palumbo, 1959. In-8°, pp. 548. Con più tavole fuori testo. — La *Caccia alle streghe* (col sottotitolo « la credenza nelle streghe dal secolo xiii al xix con particolare riferimento all'Italia ») è un denso volume di 30 capitoli, divisi in tre parti, di cui la prima tratta della « Società di Diana (1) e della stregoneria », ossia delle antiche testimonianze e forme della stregoneria, e la seconda dei « processi delle streghe » (2). La terza parte s'intitola « Streghe antiche e moderne » e finisce con un capitolo su « Le streghe nel folklore italiano ».

La credenza nelle streghe (e negli stregoni) è diffusa, e pur riferendosi particolarmente all'Italia, il Bonomo ne ha seguito, specie nelle parti prima e seconda, lo svolgimento in tutta o quasi tutta l'Europa occidentale, tenendo presenti le bolle papali, altri documenti e le opere che maggiormente influirono su quello svolgimento (Burcardo, Wier, Sprenger-Institoris, Del Rio ecc.). Resta esclusa, per ragioni storiche, l'Europa orientale.

Il B., che insegna storia delle tradizioni popolari nell'Università di Firenze, è ottimamente informato, e aggiungerei alla sua bibliografia solo Will-Erich Peuckert, *Geheimkulte*, Heidelberg 1951, e Leopold Schmidt, *Pelops und die Haselhexe*, in « Laos » II, Stockholm 1951 (v. anche M. Maticetov, *La costola di legno*, in « Alpes Orientales », Lubiana 1959, p. 79 ss) (3). Per una recensione del bel volume non è questa la sede. Lo segnaliamo soltanto per i riferimenti alla nostra letteratura, commenti o cenni a storie di streghe e stregonerie (Passavanti, Boccaccio, Pulci, Poliziano, Firenzuola, Basile, Cellini, Straparola, Folengo, ecc.), partecipazione di letterati alla polemica sulla stregoneria (e magia). Questa polemica fa parte integrante del volume, che vi dedica più capitoli della terza sezione. Anche per questa parte più o meno in nesso con la letteratura e che più ci interessa, il B. è bene informato.

Abbiamo già detto che il volume, ch'è sostanzialmente di storia e folklore, va recensito in sede più adatta. Qui sottolineeremo soltanto la sua ricchezza, che se da un lato ne accresce l'utilità, dal-

(1) Vedi anche le pagine su Erodiade (ven. Aredodese) Abundio, Oriente.

(2) Ricordo qui il volumetto *I processi delle streghe* di S. A. Nulli, Torino, 1939, del quale scrissi in questo « Giornale », CXIV (1939), p. 111-2.

(3) Le poche pagine dedicate alle streghe e ai loro convegni dal Peuckert sono molto interessanti; quelle dello Schmidt (e Maticetov) riguardano il cannibalismo delle streghe.

l'altro rende evidenti lievi lacune » (1) e aumenta la difficoltà di ordinare il copioso e vario materiale. Vario non solo per l'estensione geografica e storica, ma anche per i rapporti della stregoneria con la magia e l'eresia.

(G. V.)

La Raccolta tassiana della Biblioteca Civica « A. Mai » di Bergamo, a cura della Banca Piccolo Credito Bergamasco, Bergamo, 1960, pp. L-779. — Questo catalogo analitico e ragionato, con indici copiosi, costituisce un prezioso strumento di lavoro. Appena l'ho avuto tra le mani, l'ho sfogliato e letto, qua e là, con appassionata curiosità e vivo interesse, con la stessa divertita felicità che vidi brillare, or non è molto, negli occhi dell'amico Carlo Dionisotti, a Londra, il giorno che poté disporre del *Catalogue of Italian Books* (1465-1600) del British Museum (un repertorio che va opportunamente segnalato agli studiosi italiani del Quattro e Cinquecento), perché anche in questo caso la bibliografia dischiude un panorama quanto mai sollecitante a nuove ricerche, a esplorazioni impreviste. La raccolta tassiana di Bergamo è certo la più ricca che si conosca, nell'ambito del materiale a stampa, per l'associazione fortunata di due imponenti raccolte: quella settecentesca di Pier Antonio Serassi e quella moderna di Luigi Locatelli. Del Locatelli il presente Catalogo descrive minutamente anche il ricco fondo manoscritto, cioè l'insieme ragguardevole di schede bibliografiche tassiane (manoscritti, edizioni e critica) a cui ogni studioso del Tasso dovrebbe far capo prima di intraprendere una ricerca qualsiasi sull'autore della *Liberata.* Per quanto riguarda poi le edizioni tassiane, il presente Catalogo è organato in sezioni particolari (raccolte generali e opere separate) e in ordine cronologico; e, data la copiosità degli esemplari descritti, costituisce la più ricca e completa bibliografia delle edizioni tassiane sinora posseduta. Molto utile anche il catalogo degli scritti sul Tasso, anche se per questa parte ovviamente le lacune sono maggiori (ma la pubblicazione della bibliografia del Locatelli, già in corso negli « Studi tassiani », costituisce l'opportuna ed esaustiva integrazione di questa parte del Catalogo). Non è il caso di soffermarsi per ora su qualche lieve imprecisione del Catalogo, a cui ha provveduto con competenza Luigi Chiodi, direttore della Biblioteca Civica di Bergamo, con la collaborazione di Anna Maria Latrucci ved. Bernardini e Severino Maggi. Ciò che conta è segnalare subito ai tassisti questa pubblicazione di grande interesse ed elogiare schiettamente tutti quanti vi hanno messo mano nell'allestirla e nel permetterne la pubblicazione, compreso Aldo Agazzi che ha scritto una lucida presentazione in cui è narrata l'intera storia del nascere e progressivo costituirsi della eccezionale raccolta bergamasca e delle sue attuali caratteristiche.

(L. C.)

---

(1) Si poteva per es. fare più parte alla materia narrativa popolare, vedi il *Motif-Index*[2] dello Stith-Thompson.

Il fiore della lirica veneziana, a cura di MANLIO DAZZI. — IV. *La lirica popolare*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1959. In-8°, pp. 344 e 36 tavole fuori testo. — Il quarto ed ultimo volume dell'eccellente *Fiore della lirica veneziana*, a cura di Manlio Dazzi, è dedicato a *La lirica popolare* e si presenta come un'antologia di componimenti, salvo poche eccezioni (1), già pubblicati, appartenenti alle Tre Venezie (escluse le aree ladine) e alla Dalmazia (2).

Precedono la raccolta alcune pagine di *Premessa*, in cui il D. espone (polemizzando fra l'altro col Croce) il suo modo di concepire la poesia popolare, precisa i criteri (soprattutto estetici) che lo hanno guidato nella scelta, indica brevemente le ragioni per le quali ha accolto nel volume canzoni epico-liriche, canzoni religiose, « furlane » e bizzarrie (3), indovinelli e proverbi. Non tutto persuade, ma non ci fermeremo a discuterne.

Il D. dispone di una ricchissima bibliografia; sorprende soltanto che del Bernoni siano citati unicamente i Canti (4). I componimenti sono riuniti in gruppi, secondo il genere, la forma e il contenuto: Cantastorie, Canzoniere d'amore (canzoni, villotte, strambotti, stornelli e ritmi), Canzoniere d'amore (matrimonio), Canzoniere d'amore (Ninnenanne), Canzoniere religioso, Condizione dell'uomo, « Furlane » e bizzarrie, Sapienziario (Indovinelli, Kalendario, Proverbi). Anche l'ordinamento non sempre persuade (5): ma quello che più importa è che la scelta è ottima.

Ogni gruppo ha in chiusa più o meno note storico-critiche, molto bene informate. Le note lessicali sono invece, pagina per pagina, a fianco del componimento (alla voce) a cui si riferiscono. Anche queste note mostrano la perizia del D.; ma qua e là qualche nota manca o non è come si desidererebbe. Chiudo citando qualche esempio, senza voler con ciò modificare il giudizio, ch'è favorevole, sul volume: 318 *deo* dito; 285 *sbrega* lacera; 386 *Sta Luzia*, proverbio anteriore alla riforma gregoriana, quando per *Sta Lucia* cadeva il solstizio iemale; 390 *provenza*, v. il *Bollettino dell'Atlante linguistico mediterraneo* I 187; 397 *minule*, aggiungi « menole »; 397 *bàcoli* nel senso di « bachi nel cervello »; 398 *caragoi*, non ostriche, ma « chiocciole di mare »; 401 (166) *stele* schegge; 413 *sessa*, aggiungi « sessola »; 414 *fragia* ribotta.

(G. V.)

---

(1) Vedi pp. 126, 127, 162, 221, 235, 287 (da codici, cfr. p. 97); 209, 323, 335, 336, 370, ecc. (dal ms. Marson, cfr. p. 43), e pochi altri componimenti.

(2) Gran parte dei canti non sono più vivi, e non poche raccolte risalgono al secolo scorso. (I *Canti veneziani* del BERNONI sono del 1872-75, quelli *istriani* dell'IVE del 1877, i *dalmatici* del VILLANIS del 1890. Si tenga anche presente che la Dalmazia e quasi tutta l'Istria appartengono oggi alla Jugoslavia).

(3) « Furlane »: strofe e motti (proverbi) blasonici. Il D. ha riunito i due tipi. « Bizzarrie » non è termine usuale, ma di chiaro significato.

(4) Si potevano citare i *Nuovi Canti* (1874), le *Tradizioni popolari* (1875) e le *Preghiere* (1873).

(5) Non so per es. se conveniva dividere le canzoni epico-liriche tra Cantastorie (perché?), Canzoniere d'amore e Condizione dell'uomo. Ed è piuttosto trascurato l'aspetto funzionale dei canti (ma dipende dalle fonti).

Lanfranco Caretti, *Le carte alfieriane della Raccolta Cora, Catalogo e testi*, Istituto di Letteratura italiana, Università di Pavia, s. a. [ma 1960] pp. 72 in-8° gr. — Il Caretti, che prepara l'edizione delle lettere alfieriane, proseguendo nelle sue fruttuose ricerche ci presenta il materiale raccolto da un benemerito ammiratore dell'Alfieri, Luigi Cora, messo a sua disposizione dal figlio: si tratta di carte, già conservate nell'archivio dei marchesi Colli di Felizzano e studiate, ma non tutte, dal Bertana, che le discorre nella nota monografia, pubblicando parzialmente o integralmente qualche lettera del poeta alla sorella e al cognato. Il Caretti, con la cura e la dottrina che gli son proprie, illustra tutto questo materiale diviso nelle seguenti sezioni: lettere alla sorella, di cui ci dà l'elenco e i dati, poiché tutte (57) son state già da lui pubblicate e illustrate altrove (L. C. *Studi e ricerche di letteratura italiana*, Firenze, 1954); lettere al cognato (24 lettere autografe solo parzialmente note, fra le quali 14 inedite e sconosciute: il C. le illustra pubblicando quelle inedite o edite parzialmente); ricevute e istruzioni (10 ricevute della pensione pagata dalla sorella, una dichiarazione d'obbligo a favore della madre di un cameriere e una istruzione al cameriere che doveva recarsi a Colmar: il C. elenca tutto e pubblica questi documenti non ancora editi); lettere del servitore Elia (5 lettere, di cui diremo); lettere della contessa d'Albany (15 lettere degli anni 1815-22: il C. ne dà esauriente ragguaglio pubblicandone dei passi); carte varie (15 copie di lettere alla sorella e al cognato, di un sonetto alfieriano e della modifica dell'atto di donazione: il C. ne dà un catalogo essenziale). Importanti le lettere al cognato (1769-81), più forse quelle giovanili in francese sui viaggi e i propositi del futuro poeta, che non quelle sulla questione della donazione che come le consimili alla sorella ci mostrano l'Alfieri involto in discussioni su cose pratiche con i parenti e a cui non sappiamo attribuire il valore che diede loro il Bertana; ma ben più importanti, si può dire senza offendere il poeta, sono le cinque lettere del servitore Elia, che non furono fortunatamente distrutte, come lo scrivente con insistenza chiedeva, e salvate dalla dispersione delle altre. Sono lettere da Praga (1769), Copenhagen (1770), Pietroburgo (1770), Londra (10 e 17 maggio 1771): ne vien fuori un uomo d'ingegno certo non comune, e nel suo singolare italiano (che meriterebbe pure un'analisi linguistica) una narrazione di casi e vicende del giovane Alfieri, seguite, anzi vissute dal precettore-custode che fedelmente ne dà notizia ai congiunti con grande diligenza e precisione, sempre compreso della propria responsabilità, e talora insofferente per la tirannia del suo giovane non facile signore (forse fu l'Elia per primo a riconoscere nell'Alfieri uno spirito di tiranno!). Lettere come queste bene si accompagnerebbero, con un commento, alla *Vita*: sopra tutto quella assai bella sull'Alfieri e il servitore in barca sul Baltico; e le due altre, molto importanti, sull'avventura amorosa di Londra, che diede modo all'Elia di spiegare tutto il suo zelo e la sua sollecitudine. Non senza interesse sono pure le lettere dell'Albany al marchese Vittorio Colli Ricci, nipote di Giulia Cumiana: basti ricordare quella in cui si compiace che il nome del suo corrispondente non sia stato fatto in occasione dei recenti moti piemontesi del '21: « Je connais votre

prudence, et en vérité il faut en avoir bien peu pour faire si *mal à propos* de pareilles entreprises, d'autant plusque apres l'experience que nous en avons depuis 32 ans: ce ne sont pas ceux qui les font qui jouissent du bon que pouroit en resulter. Il faut être terriblement mal pour penser a bouleverser son pays, et dans ce siecle on est moins mal qu'on n'a jamais été, mais les tetes sont en fermentation et sur tout les jeunes tetes ». Nel suo buon senso la contessa riconosceva la solidità dell'assetto presente e per contrasto un fermento, per lei inesplicabile, di certe teste e sopra tutto dei giovani, quei giovani, dirà il Santarosa, educati tutti dall'Alfieri. E faceva iniziare l'esperienza dolorosa che avrebbe voluto ritenere ormai chiusa, dal 1789, non certo per fedeltà, come forse scherzando scrive il Caretti, ai furori misogallici alfieriani, ma perché veramente con quella data fatale era finito il mondo suo, a cui non poteva pensare senza nostalgia. Siamo lontani dall'Alfieri, che né prima né dopo quell'anno aveva potuto sentirsi pago del mondo in cui viveva. — Oltre all'opera sua di editore dell'epistolario alfieriano, e a scoperte e restauri da lui fatti in questo campo, il C. ha pure pubblicato un articolo *Casi di filologia eterodossa* (*Quasi un divertimento*) in « Paragone », 1960 (n. 160).

(M. F.)

Un'appendice o integrazione al vol. *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze 1955, rec. in questo « Giornale », 138 (1956) pp. 308-11, ci offre Sebastiano Timpanaro nell'art. *Postille al Leopardi filologo* in *Atene e Roma*, 1959, pp. 81-95, discutendo coi suoi recensori e ribadendo o chiarendo il suo pensiero sul Leopardi filologo in genere e su punti particolari. Anche questo scritto è per più rispetti interessante, non solo per il filologo classico ma per lo studioso del Leopardi, che vi troverà, fra l'altro, una retta determinazione di quel che la filologia rappresenti nell'opera e nella mente del Leopardi (« Io rimango convinto, scrive il T., che la filologia leopardiana abbia una fondamentale ispirazione razionalistica e che il Leopardi filologo sia connesso, per così dire, non d i r e t t a m e n t e al Leopardi poeta, ma piuttosto al Leopardi illuminista »); e un giudizio di Nietzsche sul Leopardi filologo segnalato da un recensore tedesco: « Leopardi ist das moderne Ideal eines Philologen, die deutschen Philologen können nichts machen »: giudizio però che non si sa quanto fosse fondato sulla conoscenza dei contributi leopardiani agli studi filologici: si pensa piuttosto col T. che nel L. più che il valore puramente filologico, il Nietzsche avrà apprezzato la unione di filologia e poesia, come è dimostrato dalla sua contrapposizione ai filologi tedeschi. Non ci resta che augurare l'edizione completa degli scritti filologici leopardiani, « alla quale il libro del T. ha voluto spianare la via », per usare le sue parole, e che da lui attendiamo.

(M. F.)

Giovanni Pascoli, *Lettere agli amici lucchesi*, a cura di Felice Del Beccaro, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 382, in-24°. — Se ricordo bene fu l'Emma Corcos, la moglie del famoso ritrattista, la « Donna gentile », che seppe capire e compatire il Pascoli, a dire del poeta: « è una sensitiva ». È come quel fiore che a toccarlo si chiude, intristisce. E ormai quella somiglianza ben trovata, per addentrarsi che si faccia ogni giorno più, attraverso carteggi, nella bibliografia del P., rimane convincente e quasi emblematica. Di qui l'insofferenza e nel tempo stesso l'indulgenza che si prova per quel carattere così rapidamente mutevole, a sprazzi d'ombra e di luce, confidente e diffidente sempre con eccesso, altero e umile, infantile eppur complicato. Sì, il fastidio vince assai spesso la tolleranza. Ma alla fine si torna sempre a pensare: eppure da questo animo contraddittorio, da questa psicologia turbata, perplessa è nata una poesia nuova all'Italia, anch'essa morbidamente trepida, vaga del mistero, sottilmente musicale e chiaroscurata. Si perdona e si cerca di capire, anche la puerilità, anche il lamento perpetuo, anche le ingenuità un po' goffe, le esagerazioni, le miserie. Infine, il P. era buono e onesto e sincero sempre, anche se la timidezza lo portava a rasentare la falsità (che non c'era mai in lui); solo il bisogno di amore lo spingeva a querelarsi, solo l'amore (amore di amici) lo appagava.

Diciamo questo perché è naturale a ogni lettura prender contatto con l'anima dell'artista, e sempre la ritroviamo eguale alla prima conoscenza che ne abbiamo fatto; ma poi questi carteggi del P. contano per tanti altri interessi che abbiamo imparato a coltivare, per i riferimenti alla sua opera e per la completezza della sua biografia.

Tra i numerosi carteggi questo (già in parte conosciuto soprattutto per le notizie dateci dal compianto Pancrazi) con i prediletti amici di Lucca, il Caselli e il Briganti, presentato in una scelta — essenziale, mi sembra — occuratissimamente annotata da Felice Del Beccaro è, come a ogni studioso è ben noto, dei più importanti. La Lucchesia fu la patria ideale del P.; per quella il P. è toscano (un toscano *sui generis!*): è un momento e un luogo della sua vita e della sua poesia. I *Canti di Castelvecchio* sono il suo libro poetico più alto, un secondo libro di « myricae », non più, come le prime, brevi e solo impressionistiche. Ora queste lettere agli amici lucchesi sono proprio il documento più vivo, direi estemporaneo, di un periodo di particolare felicità, sia pure felicità pascoliana (« non siamo felici, ma rassegnati, rassegnati »: era quello il suo modo. Eppure, quando tocca con il corpo e con l'anima la natura, è uno scoppio di ebbrezza primaverile).

A noi, cui è occorso di esaminare un bel gruppo di lettere del P. a Giuseppe Chiarini, queste al Caselli risuonano come un'eco: in realtà tutte le lettere del P. si riecheggiano l'un l'altra. Il suo mondo reale era limitato, i suoi interessi sempre eguali, perfin monotoni. Nasce la curiosità di cogliere quegli echi, e perciò le lettere del P. vanno commentate a base di raffronti.

Qui ho ritrovato i suoi libretti d'opera, le sue curiose vagheggiate speculazioni, i suoi sospetti verso la massoneria, il suo peculiare socialismo, i progetti giornalistici, l'attrazione-disgusto per

D'Annunzio, l'amore-rancore per Carducci, eccetera. Di nuovo, mi è parso di trovare il disegno di un poema su Dante « prima della morte di Arrigo VII », con quella strana cautela di depositarne, per così dire, il brevetto d'invenzione, per non farsi rubare il concepimento! Ma la cosa più bella è (come dovunque) nel P. quel suo essere, e sentirsi, nato per la poesia, come una polla d'acqua è lì per buttar acqua e un albero per fiorire. Questa la sua vera, integrale, innocente e ammirevole natura. « Quanta voglia di rimare! » è il suo continuo sospiro, anche se gli avviene di rimare come un qualsiasi dilettante per dritto e per traverso, estemporaneamente. Ma c'è, gentile contributo, in mezzo a queste lettere, tutte per qualche lato interessanti, una gracile poesiola che è pascoliana al cento per cento, imbevuta di malinconica grazia: quella, che cercherete, sull'« alberino color Serchio... mezzo tra l'ulivo e il pino ».

(F. A.)

La Piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati da Anton Giulio Bragaglia, Alessandro Cervellati, Roberto Leydi, Alberto Menarini, Dino Mezzanotte, Ferdinando Palmieri, Vito Pandolfini, Sandro Piantanida. — L'introduzione e il lavoro di coordinamento sono opera di Roberto Leydi. — Milano, Collana del Gallo Grande, 1959. — In-8°, pp. 519. Con più tavole fuori testo. — Degli otto saggi riuniti in questo elegante volume, di cui i primi sette trattano « spettacoli popolari italiani » e l'ottavo del « gergo della piazza », tre riguardano materia letteraria e sono il II (« *Cinema*, dalla baracca alla sala »), il V (« *Cantastorie*, gli ultimi cantastorie settentrionali. Ricordo di Barbapedanna. I cantastorie siciliani ») e il VII (« *I guitti*, luminosi relitti sulla sponda del teatro »). Materia letteraria *sui generis* e, salvo qualche eccezione, di basso grado, che tuttavia merita d'essere conosciuta.

Ferdinando Palmieri tratta dei primordi del *Cinema* (II), « quando l'industrialismo lo trascura, gli intellettuali lo disprezzano, gli attori celebri lo sdegnano », e le proiezioni non escono dall'ambito delle baracche, delle fiere.

Ricchissimo — anche per i componimenti riportati — è il capitolo, redatto da Roberto Leydi, dei *Cantastorie*. Sono i Cantastorie moderni, che cantano (o recitano e poesie e prose) roba d'attualità. Solo in Sicilia, accanto alla roba d'attualità, sopravvivono componimenti « di tipo più arcaico e popolare », già cantati dai « famosi cantastorie cavallereschi descritti e celebrati dai folkloristi del passato ». Nell'Italia settentrionale (e in parte anche in Sicilia) è folkloristico l'ambiente, non il repertorio, né ci fermeremo a dire delle forme e delle musiche. Qualche lievissimo legame con la tradizione, per la forma, s'avverte nel Barbapedanna.

Vario e ricco è anche l'ultimo dei tre saggi, sui *Guitti*, di Vito Pandolfi. Comprende, oltre all'articolo base, un brano della *Piazza Universale* di Thomaso Garzoni (*I Comici del Cinquecento*), il Prologo del *Ragazzo* di Domenico Bruni, il *Prologo tra Olivetta e Bagolino* di Bartolomeo Bocchini, alcuni dei *Foglietti sparsi* di E. No-

velli, alcune pagine di *Ricordi e Battaglie* di E. Zacconi, un medaglione di *Giacinta Pezzana* di A. Ninchi, un brano dei *Comici* di M. Puccini.

Manca un capitolo sulle *marionette* e sui *burattini*, perché lo stesso editore vi ha già dedicato un libro a parte (1).

Ottime le pagine sul *Gergo della piazza* di A. Menarini, ma non rientrano nel gruppo di cui si doveva parlare.

(G. V.)

Folklore Modenese. Atti e memorie del « I Congresso del folklore modenese » indetto dalla Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi e dall'E.N.A.L. provinciale di Modena nei giorni 1-2 novembre 1958. Modena, 1959. In-8°, di pp. 243, con più illustrazioni fuori testo e tavole di musica. — Il volume in cui sono raccolti gli Atti e le Memorie del « I Congresso del folklore modenese », presieduto da Vittorio Santoli, è diviso in due parti, di cui la prima contiene « Memorie, Comunicazioni, Bibliografie », la seconda « Canti, Musiche, Danze e Costumi ». Gli Atti stanno a sé e precedono le due parti come Introduzione.

Segnaliamo nella prima parte: Neda Corradini, *I processi delle streghe a Modena nella prima metà del sec.* XVI; Alfonso Morselli, *Osservazioni sulle « Vecchie »* (costumanza della mezza Quaresima); Carmelina Naselli, *Per un dizionario del folklore modenese*; leggende, favole (anche sull'uomo selvatico), filastrocche, raccolte da vari; Giuseppe Bedoni, *Bibliografia del folklore Modenese*.

Maggiore interesse avrebbe per i nostri lettori la seconda parte, se le 16 (2) canzoni riportate fossero tutte popolari (nel senso attribuito al termine dal folklore), se le musiche che accompagnano tutte le canzoni non fossero « elaborate », e se le danze fossero descritte.

Ci auguriamo che a questo primo seguano altri Congressi, immuni dalle mende qua e là notate in questo.

(G. V.)

Giovanni Ginobili, *Indovinelli, scioglilingua e proverbi marchigiani*, Macerata, 1960. In-8°, di pp. 82. — Del folklore marchigiano ho parlato recentemente, annunziando un volume di Anna Eustacchi-Nardi (CXXXVI, 512). La regione è ricca di tradizioni popolari e non mancano i raccoglitori. Merita d'essere nominato tra questi Giovanni Ginobili di Macerata. Oggi che il folklore è una scienza, non direi che il G. è un « professionista »; si contenta di raccogliere e pubblicare in opuscoli le tradizioni raccolte. Ha al suo attivo più di venti pubblicazioni (v. questo *Giorn.* CXXX 123, 130), che sono molto utili e sarebbero di più se il G. indicasse sempre (come fa a

(1) Roberto Leydi e Renata Mezzanotte-Leydi, *Marionette e Burattini*. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini, con introduzione, informazioni, note. Collana del « Gallo Grande », Milano 1958. In-8°, pp. 546 e più tavole. — Sul volume, ricchissimo, sarà il caso di ritornare.

(2) Con le due del compianto m° Guido Montanari (*O vilan pèra sò chi bòo* e *La Giana*) sono 18.

volte) l'area delle tradizioni, l'epoca della raccolta, il nome e la professione dell'informatore. Meno una mezza dozzina di raccolte di costumanze, la più parte delle pubblicazioni sono di poesie popolari (spesso con le relative musiche) e d'altri componimenti affini, (indovinelli, proverbi, ecc.) ed è anche per questo che qui si segnalano.

(G. V.)

Vittorio Lugli, *Bovary italiane*, Caltanisetta-Roma, 1959, pp. 302. — La pubblicazione di questa nuova raccolta di saggi di Vittorio Lugli ci offre l'occasione per riconfermare la nostra stima in questo fine lettore e acuto critico che da alcuni decenni a questa parte ha esercitato il mestiere di scrittore e di studioso con discrezione e signorile riserbo. Il rigoroso scrupolo professionale e soprattutto la natura schiva di gesti appariscenti hanno fatto sì che l'opera di Lugli apparisse talvolta, ai più frettolosi e sbadati, come leggermente attardata o almeno non incidente rispetto alle esperienze nuove della critica e del gusto novecenteschi. La verità è che Lugli, seguendo un felice istinto, ha saggiamente evitato di assecondare le mode effimere, i vezzi di stagione. Così, oggi che la sua opera, più vasta di quanto comunemente si creda, ci sta dinanzi, a riassumere il senso di una vita tutta dedicata alle lettere, è possibile vedere con quanta coerenza e fedeltà Lugli abbia assecondato e fatto fruttare la sua disposizione ad una saggistica ricca di sedimenti culturali umanistici ed insieme aperta, sia pure con esperta vigilanza, alle manifestazioni più significative dell'arte moderna. E il libro recente conferma questo giudizio, mostrandoci la varietà d'interessi di Lugli, il quale felicemente passa da Dante (« *Dolce color d'oriental zaffiro* »; *Ove Dante è a noi più vicino*) a Manzoni (*Un romanzo casto*), da De Marchi (« *Sotto la Madonnina del Duomo* ») a Pascoli (*Il poeta inatteso*; *Incontri del P. con la poesia francese*), da D'Annunzio (*Quando eravamo dannunziani*) a Serra e Panzini, per restringerci ai soli contributi « italiani » della nuova raccolta.

(L. C.)

Livia Veneziani Svevo, *Vita di mio marito* (stesura di Lina Galli) con altri inediti di Italo Svevo. Nuova edizione a cura di Anita Pittoni, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1958, pp. 299 con XL tavole f. t. — A otto anni di distanza dalla prima edizione riappare nelle edizioni dello Zibaldone la *Vita di mio Marito* di Livia Veneziani Svevo. Non è questa una ristampa qua e là ritoccata ma una nuova edizione, oltre che riveduta e corretta, di molto arricchita. Al racconto della vedova dello scrittore Anita Pittoni ha aggiunto otto lettere indirizzate a Valerio Jahier e due scritti rari degli ultimi anni di Svevo: la recensione del « panorama » di B. Crémieux e quell'acuto profilo autobiografico che, pubblicato in una *plaquette* dell'editore Morreale nel 1929, non venne più ristampato. In più ha corredato il libro di indici, d'un sommario, e di numerose note che aggiungono particolari tutt'altro che irrilevanti sull'opera dello scrittore e sull'ambiente triestino: tra le altre notizie cogliamo la promessa di prossime edizioni del *Diario del fidanzamento* e dell'Episto-

lario, a cura di Giani Stuparich, sempre negli eleganti volumi dello Zibaldone. Diremmo che la curatrice con le varie aggiunte è riuscita ad adeguarsi intelligentemente allo spirito di questo libro, il cui pregio consiste nell'abbondanza dei dati di cronaca minuta e nelle copiose citazioni dal carteggio, ma che trova un suo tono grazie alla forma di candida narrazione agiografica, dentro la quale il lettore che ha saputo riflettere sui libri di Svevo ha spesso l'impressione di vedere, con le alterazioni di luce d'una negativa fotografica, il mondo sul quale lo scrittore esercitò la sua implacabile analisi psicologica e il suo lucido pessimismo.

(E. Bn.).

P. A. Jannini, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, con nuovi testi di Apollinaire presentati da R. Warnier, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1959, pp. 221, in 16°. — Sebbene tra i poeti moderni francesi Apollinaire sia stato il più legato all'Italia, almeno per chi consideri i fatti con occhio di cronista, non si può dire che sino a tempi recenti la nostra critica gli abbia prestato l'attenzione che meritava e per la sua importanza nel quadro della cultura francese ed europea del Novecento e per l'interesse particolare che hanno i suoi rapporti prima con artisti e scrittori del futurismo, poi con Ungaretti. Opportunamente P. A. Jannini, come premessa ad altre ricerche sul poeta di *Alcools*, ha studiato in maniera organica questo capitolo di storia letteraria ancora male esplorato, partendo dal manifesto di Antitradizione futurista (1913) e dai testi pubblicati successivamente in *Lacerba*, nella *Voce* e in altre riviste, per arrivare alla storia della fortuna goduta da Apollinaire tra i nostri letterati e alle influenze esercitate sulla nostra poesia. Per il diverso atteggiamento di coloro che furono gli amici di Apollinaire e di coloro che a distanza di anni giudicarono con impegno di critici l'opera del poeta francese non si poteva ricostruire un preciso filone; tuttavia l'A. ha saputo darci una documentazione ricca e, per quanto è possibile giudicare, assai vicina alla compiutezza. Forse, per scrupolo di esattezza, nel capitolo *L'eco di Apollinaire nelle lettere italiane* è stato dato un peso eccessivo ad influenze che, se mai, più che da Apollinaire vengono da un clima generale di poesia simbolista: è almeno questo il nostro parere per quello che riguarda Ungaretti e Sereni. Molto precise, e condotte con buona sensibilità di lettore, sono le pagine sulle traduzioni.

Allo studio di Jannini segue un'ampia Appendice nella quale Raymond Warnier traccia la linea della varia collaborazione a riviste e giornali tenuta da Apollinaire fino al 1918 per la parte concernente l'Italia, e aggiunge un gruppo di brevi cronache poco conosciute, dalle quali risultano l'interesse e la simpatia non mai sopiti in Apollinaire per la vita intellettuale e morale del nostro paese.

(E. Bn.)

Short-title Catalogue of books printed in Italy and of Italian Books printed in other Countries from 1465 *to* 1600, *now in the British Museum*, London, Trustees of the British Museum. In-8°, di pa-

gine VIII-992. — Nel 1921 il British Museum pubblicò uno *Short-title Catalogue of Books printed in Spain* prima del 101, posseduti dal Museum. S'inaugurava così una serie di nuovi, preziosi cataloghi, di cui il secondo (Francia) uscì nel 1924, il terzo (Portogallo) nel 1926. Il catalogo dei libri italiani antichi, quarto della serie, esce con grande ritardo. Ma è ricchissimo ed ha anche un indice (pp. 758-992) degli stampatori ed editori, che manca ai cataloghi precedenti della serie, e di cui è evidente l'utilità.

Al British Museum editore e a A. F. Johnson, al Dott. Victor Scholdever e a D. A. Clarke, che con l'assistenza del Dott. D. E. Rhodes prepararono il catalogo, vanno i più vivi ringraziamenti degli studiosi. È nota la ricchezza di libri rari del British Museum, e aggiungeremo, per quanto riguarda la nostra letteratura, che non mancano autori dialettali, specie veneti (Manoli Blessi, Alessandro Caravia, Ruzzante ecc.).

(G. V.)

Facendo seguito a due volumi precedenti, che riguardavano la letteratura francese e quella spagnola, è uscito, a cura di G. H. Hershel e di S. O. Simches, un volume bibliografico su *Modern Italian language and literature; A Bibliography of homage studies* (Cambridge, Harvard University Press, 1959). Il libro elenca accuratamente molti studi di filologia e storia letteraria italiana sparsi nelle pubblicazioni « In onore di... », comunemente note col titolo tedesco di *Festschriften*. È facile prevedere che il lavoro dei due studiosi americani sarà accolto con favore e diventerà un utile strumento di consultazione.

(R. C.)

È uscita, nella popolare serie dei *Pelican Books* inglesi, una storia della letteratura italiana, opera di J. W. Whitfield, dell'Università di Birmingham (*A Short History of Italian Literature - A clear narrative survey of Italian literature from Dante to Pirandello*, Harmondsworth, Penguin Books, 1960). Il libro risponde a un reale bisogno del mondo anglosassone e riempie un vuoto. È scritto con vivacità e in uno stile rapido, spesso molto personale. Tuttavia, dato il suo carattere divulgativo, il libro ha ben poco di nuovo da offrire agli studiosi specialisti di italiano.

(R. C.)

Nella collana diretta da Gaetano Trombatore dell'editore Manfredi di Palermo, iniziata col ricco e interessante volume del Trombatore *Scrittori del nostro tempo*, Natalino Sapegno presenta, col titolo di *Pagine di storia letteraria* una raccolta « di alcuni dei molti scritti » sparsi, pubblicati dal 1929 al 1957, premettendovi una avvertenza, in cui delinea quel che gli sembra essere stata la direttiva costante e sempre più consapevole del proprio lavoro. Comprende i seguenti scritti: *La Vita Nuova*, *Introduzione alla « Commedia »*, *Prefazione al Petrarca*, *Le lettere del Petrarca*, *Prefazione*

al Boccaccio, Antonio Pucci, Niccolò Soldanieri, Introduzione ai poeti minori del Trecento, Il sentimento umanistico e la poesia del Poliziano, Leonardo scrittore, Galileo scrittore, Nota sulla poesia del Pascoli, Ricordo di Grazia Deledda, Il narratore Jovine.

*

Nella collana dei Classici Ricciardi è uscito il volume *Lirici del Settecento* (Milano-Napoli, 1959), a cura di Bruno Maier con la collaborazione di Mario Fubini, Dante Isella, Giorgio Piccitto; all'antologia comprendente componimenti di A. Guidi, Paolini-Massimi, G. B. F. Zappi, F. Maratti Zappi, E. Manfredi, F. A. Ghedini, P. J. Martello, D. Lazzarini, P. Rolli, T. Crudeli, C. I. Frugoni, A. Varano, C. Cassiani, L. Savioli Fontana, G. C. Masseroni, D. Balestrieri, G. A. Tanzi, C. Bondi, A. Paradisi, L. Cerretti, A. Mazza, C. C. Rezzonico, G. Meli, A. M. Lamberti, L. Pignotti, L. Fiacchi, F. Gritti, F. Cassoli, G. Fantoni, L. Lamberti, L. A. Pagnini, A. de Giorgi Bertola, G. G. De Rossi, G. B. Casti, J. Vittorelli, I. Pindemonte, D. Saluzzo Roero, I. Ciaia, E. Calvo, P. Salandri, O. Minzoni, è premessa una introduzione (pp. IX-CXIX) di Mario Fubini, che si propone di delineare una storia del gusto settecentesco rispecchiato nella letteratura di questi *minores*.

*

È uscita la seconda edizione di Mario Fubini, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1960. Comprende, oltre gli articoli della precedente, quattro altri: *Nel centenario di Vincenzo Monti; Lettere del Pellico*; *Lettere del De Sanctis, l'ultimo Carducci.*

*

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

PER UNA RILETTURA DEL PASCOLI

Nel fascicolo 417 di questo « Giornale » ci vien dato di leggere una « Comunicazione » di Furio Felcini, intitolata: *Premesse per una rilettura del Pascoli.* Le premesse alla rilettura devono valere nelle intenzioni dell'A., anche come premesse a una ventura edizione critica di un tutto Pascoli. In senso normativo. Ma si tratta di un altro problema, in distacco dal primo, ed è questo primo che richiede, direi che m'impone una qualche precisazione o rettificazione, avendo io lavorato in un terreno affine a quello del F. Non potendo riprendere la complessa questione *ab imis* e rifare il tessuto delle sue argomentazioni, mi limiterò a due punti: Alla pag. 61 il F. scrive così:

« Il mancato accertamento della cronologia dei singoli componimenti pascoliani e l'impossibilità di accedere alle varianti dei medesimi hanno contribuito, nell'ambito propriamente critico, al determinarsi e al persistere di conclusioni e di nozioni spesso errate. Pertanto l'ordinamento cronologico delle poesie pascoliane e delle varie redazioni di esse... deve considerarsi come fatica preliminare a una rilettura del Pascoli ».

Dove soprattutto ci preme sottolineare quel *mancato,* usato per l'accertamento, e che si determina a pag. 67 così:

« Chi voglia poi, delineare senza incertezze la storia della poesia pascoliana, deve tener presente che l'ordinamento imposto dal Poeta ai 6 volumi della sua « Collezione » contribuì a convalidare l'idea di uno svolgimento nel tempo della poesia del Pascoli ».

Il passo è seguito da questa nota ancora più impegnativa: « È vero che, chi si fosse dato pensiero di leggere le note bibliografiche aggiunte dal Pascoli alle raccolte dei suoi versi, si sarebbe facilmente accorto che la cronologia delle edizioni dei volumi non corrisponde affatto a quella dei singoli componimenti... Fu appunto nel leggere quelle note bibliografiche che avvertii (fin dal 1949, quando mi accinsi al mio primo lavoro sul Pascoli), la fondamentale necessità di porre alla base d'un nuovo studio sul Poeta l'accertamento della cronologia di composizione delle singole poesie pascoliane ».

Si tratta, come si è visto, di affermazioni esplicite, sul tono di una scoperta, ed è su di essa che il F. soprattutto mi ferma, come

pure avrà fermato, penso, più di un lettore o conoscitore della fortuna critica del Pascoli.

Fermiamo la data: 1949, che dovrebbe segnare un nuovo corso d'idee. Ma è noto che codesto corso, che codeste nuove supposte vie erano implicite — oltre che a tutto il corso preso o indirizzo della critica letteraria in genere — al corso preso dalla critica pascoliana in particolare, tanto per appoggiarci ad una data, sin dal 1927, quando uscì la prima puntata della *Bibliografia pascoliana* di Angelica Valli Picardi (1).

Direi che quella prima preoccupazione cronologica, di datazione delle edizioni della raccolta, dei componimenti singoli ecc. presumeva i lavori avvenire, e insieme venne a fornire ad essi il primo logico strumento. E invero poco dopo la data segnata, apparve il saggio di Natalia Benedetti sulla *Formazione della poesia pascoliana*, che il F. cita, sorprendendolo in qualche errore, ma senza il riconoscimento, parmi, dovuto. L'esigenza di un'impostazione nuova di ricerche e di analisi nel senso indicato oggi dal F., o assai vicino a lui, ma di là partendo, dal libro della Benedetti, e nella suggestione delle direzioni prese dalla nuova critica, si fece sentire allo scrivente — e gli duole dover parlare di sè — ben poco appresso, nel 1937 (2), e nel 1940 seguì il suo volume sulla *Poesia del Pascoli - Storia e caratteri* (3).

Non importa che il piano (4) di detto volume sia diverso da quello del saggio del F.; importa la questione di fondo, laddove le nostre premesse diventano convergenti. Mi limiterò pertanto a riportarne due punti, a riscontro dei due citati dal testo del F.: Dopo aver dichiarato a pag. 16 che: « Non è vero che la poesia del Pascoli non si possa seguire tracciandone la storia, una sua storia interna, nel tempo », suggerivo il modo di giungere ad essa, così: « Se apriamo il volume delle *Myricae* già della III e IV edizione così folto di componimenti, così accresciuto dall'esile manella di spighe rappresentata dalla I edizione non venale del 1891, coi suoi brevi 21 componimenti, la distribuzione e l'ordine delle poesie è tale da fuorviarci tosto dal reale contenuto del libro. Non solo dentro dei gruppi troviamo accostati insieme componimenti di epoche diverse, ma i gruppi stessi sono distribuiti non secondo un ordine cronologico, pure approssimativo, bensì conforme a un piano ideale corrispondente allo stato d'animo che era dell'Autore alla data della loro pubblicazione. E quale esso sia ce lo dice la « Prefazione del 1894 », ce lo dice il fatto che il

---

(1) Vedi i quaderni I, 1927; II, 1929; III, 1933 di *Studi Pascoliani* a cura della « Società Italiana Giovanni Pascoli », Zanichelli, Bologna.

(2) *La poesia del Pascoli avanti le « Myricae »*, in « Convivium », IX, 6°. Vi era avvertito sopra tutto come urgente il problema di rifarci alle origini della ispirazione pascoliana, seguirne gli impulsi e le forme prime.

(3) S.E.I., Torino, 1940. — Ben significativo ihe nello stesso anno e dal medesimo, o quasi, titolo caratterizzante — e tuttavia sfuggito anch'esso al F. — uscì il saggio di ADRIANO SERONI: *Per una storia delle « Myricae »* in *Apologia di Laura e altri saggi*, (1940-46), Milano, Bompiani, 1948.

(4) V. per esso FERD. NERI, *Il sentiero del Pascoli*, in *Poesia nel tempo*, Ed. Silva, Torino, 1948, pp. 161-6 e dello scrivente: *I sentieri del Pascoli* in « Fiera letteraria », 13 aprile 1952.

libro è come « costruito » in modo da corrispondere cioè all'intenzione sua, di rappresentarsi in esso come il poeta del dolore » (p. 23). Ne affermavo quindi a pag. 24: « La necessità di un lavoro analitico di scomposizione nell'ordine della distribuzione dei canti stabilita dal poeta, a ricostruirne la storia in rapporto al tempo e al momento che li vide nascere. Ma, a trovare, se non tutto, almeno parzialmente il vero tono dell'anima proprio dei diversi momenti dell'ispirazione, ci aiutano le singole prefazioni o dedicatorie preposte ad alcune raccolte di versi pubblicate alla spicciolata avanti la pubblicazione del volume maggiore delle *Myricae*, e con esse quant'altro di documentazione ci è dato di raccogliere all'uopo ». Al che mi sforzai quanto più puntualmente fosse possibile.

Non intendo togliere valore ai nuovi apporti venuti dal F. — un ventennio è molto e la conoscenza del Pascoli s'è molto allargata —, ma c'era quella questione di fondo — con la conseguente area d'incontri che ne deriva —, la precisazione la ritenni necessaria. Nè potrà essa per amore del vero spiacere al F. stesso, se è vero che ogni progresso negli studi proviene da una mutua collaborazione, nel riconoscimento o conoscimento dei nostri precedenti.

Carlo Curto.

MARIA ORTIZ

È scomparsa con Maria Ortiz (Chieti 1881 - Roma 1959) una figura di studiosa colta e fine quanto modesta, che non può essere ricordata senza rimpianto e gratitudine da quanti l'hanno conosciuta di persona o nei suoi scritti. Anche dai lettori di questo « Giornale »; poiché la Ortiz, bibliotecaria valentissima (diresse fra l'altro la Nazionale di Napoli e poi, fino al collocamento a riposo, l'Alessandrina di Roma) e apprezzata cultrice di letteratura francese (fu libero-docente di quella disciplina, e seconda ternata in un concorso universitario nel 1936 preferì per il suo carattere schivo e per amore dell'ufficio a cui s'era consacrata rinunciare a una cattedra), coltivò insieme con gli studi francesi lo studio della nostra letteratura, lasciando lavori meritevoli tuttora di essere tenuti presenti per sodezza di risultati e novità di prospettive proposte. Sopra tutto i lavori goldoniani, dallo studio *Il canone principale della poetica goldoniana*, in « Atti della R. Accademia di Arch. Lett. B. Arti di Napoli », 1906 e da quello contemporaneo *La cultura del Goldoni* in questo « Giornale », vol. 48 (1906), nei quali combatté l'opinione cristallizzata nei manuali di un Goldoni avversario della commedia dell'arte, insistendo invece sul secentismo nel teatro come vero oggetto della polemica goldoniana, e preparando per tal via con quello stesso che vi può essere di unilaterale nella sua tesi una più equa e storica valutazione del Goldoni nell'ambito della letteratura e della vita del tempo, agli studi successivi, in cui venne chiarendo le proprie idee o illuminando altri aspetti del suo autore. Così nel libretto sulle *Commedie esotiche del Goldoni* (Napoli, 1906), nel quale quelle commedie son messe in relazione con le correnti esotiche della letteratura francese del secolo decimottavo: e ancora per le relazioni tra il Goldoni e la Francia gli studi su *Goldoni e Regnard* e *Goldoni in Francia*. A lei il « Giornale » affidava la rassegna goldoniana per il centenario del 1908, e ancora al suo tema prediletto ella tornava in un articolo *Goldoni e la commedia dell'arte* in *La cultura* I, 1912, per concludere con un lavoro sintetico il volumetto *La poesia del Goldoni*, Pisa, 1941. Per tutti questi scritti e altri minori, che abbiamo tralasciato di citare, la Ortiz ha un posto suo nella storia della critica goldoniana. Più saltuari e meno impegnativi rispetto a questi e rispetto agli studi di letteratura francese, gli scritti su altri autori italiani, sul Leopardi, sull'Alfieri (di cui illustrò le relazioni col Suard), sul Parini, di cui chiarì un passo della *Notte* documentando una usanza del tempo cui quei versi alludono, su Francesco Gaeta, il poeta che era vissuto nella cerchia napoletana a cui ella pure appartenne e in cui portò con la discrezione che era sua il fervore del suo ingegno e la gentilezza dell'animo. Né si può dimenticare l'aiuto intelligente e premuroso che nelle Biblioteche in cui prestò la sua opera, da lei ebbero così giovani come provetti studiosi.

M. F.

LUIGI PIETROBONO

Il 27 febbraio scorso si è spento a Roma quasi centenario padre Luigi Pietrobono (era nato ad Alatri il 26 dicembre 1863), dantista scrittore ed educatore di larga fama, che continuava la illustre tradizione scolopia del Donati, del Manni e del Pistelli. Chi scrive queste righe non può nè presume in alcun modo abbozzare un critico bilancio dell'opera di lui, ma si limita a ricordarne gli aspetti principali, unendovi una modesta testimonianza personale sulla parte che più fu in grado di apprezzare: e questa fu l'opera del Pietrobono come esegeta di Pascoli, che movendo dalla sua diretta familiarità col poeta offerse nel commento zanichelliano a una scelta delle *Poesie* la più discreta e acuta iniziazione al mondo poetico pascoliano. Costretto per motivi editoriali a prescindere interamente dalle *Myricae*, il Pietrobono preferì dedicare questo commento a parti meno note e meno generalmente gustate dell'opera pascoliana, che taluno proprio in grazia di questa sua guida ha appreso a meglio conoscere ed amare. Minor fortuna di consensi e di critica ebbe invece la parte più nota, e forse cui egli stesso più teneva, dell'opera sua, la esegesi dantesca (il Pietrobono fu anche direttore per un ventennio del *Giornale Dantesco*, e attivo promotore della « Lectura Dantis » romana): in una serie di volumi (*Il poema sacro*, 1915; *Dal centro al cerchio*, 1923; *Saggi danteschi*, 1936; *Nuovi saggi danteschi*, 1955), e in un suo originale commento al Poema (1924), il Pietrobono riprese e sviluppò con personali vedute le teorie allegoristiche del Pascoli, insistendo di preferenza, lui pur così fine interprete di poesia nel particolare, sugli elementi intellettuali e morali da cui sorge, e con cui secondo tale indirizzo sarebbe indissolubilmente condizionata e congiunta, la grandezza di Dante poeta.

Ma oltre che per gli scritti l'opera del Pietrobono va ricordata per l'attività educativa, e di organizzazione e promozione di cultura, che furono entrambe intense ed efficaci nella sua lunghissima vita. Preside per più decenni del Liceo e Convitto Nazareno in Roma, vi formò a ideali di umanità, di pietà e di cultura varie generazioni di giovani, che han serbato di lui il più devoto e ammirante ricordo; e come « Custode generale » dell'Arcadia, egli seppe riscuotere quella vetusta Accademia da un letargo che pareva insanabile, infondendole nuova vita e fisionomia scientifica, oltre che letteraria, sì da ridarle nuova attività e prestigio. Sinchè l'età avanzatissima glielo permise, egli dedicò molte delle sue energie a quella istituzione, rinsanguandone e ringiovanendone le file con le forze vive della più moderna cultura, e organizzando le sue manifestazioni in modo più conforme alle esigenze della vita intellettuale moderna. Negli ultimi anni, anche se ritirato in casa come un longevo patriarca, Luigi Pietrobono seguitò ad essere per i più devoti amici una fonte di paterno consiglio, un esempio di vita intemerata e consacrata ai più nobili ideali; e spegnendosi dolcemente nell'estrema eppur lucida vecchiaia fu seguito nel transito da un compianto scevro d'ogni amarezza, come un raro esempio di eudemonia.

FRANCESCO GABRIELI.

NOTE SULLA POESIA DI GUITTONE

III. - Le Rime Ascetiche e Morali

Fonti e motivi della poesia morale.

« A mezza etade » Guittone abbandonò la vita mondana ed entrò nell'Ordine dei Cavalieri di Santa Maria (1). Abbiamo già notato come la conversione non sia una frattura che divide in due parti l'opera guittoniana : la sua effettiva importanza sta non in un radicale mutamento, ma nel fatto che essa porta alla luce e sviluppa le tendenze insite nella personalità dell'Aretino : l'interesse etico e morale, che già cogliemmo nelle Rime amorose e nelle politiche (in parte antecedenti alla conversione), si viene ora affermando nella poesia guittoniana, ne diventa dichiaratamente materia, con piena e polemica coscienza della propria novità.

Ma prima di esaminare minutamente la produzione poetica di « Frate » Guittone, può essere interessante volgere brevemente la nostra attenzione all'Ordine da lui scelto, la Cavalleria Gaudente, perché anche il carattere di questa scelta ci illumina sulla sua personalità. È probabile che la denominazione di Frati Gaudenti, con cui venivano comunemente indicati i Cavalieri di Santa Ma-

(1) La data precisa della conversione, per la scarsità di dati cronologici sicuri riguardanti la sua vita, è controversa e variamente posta tra il 1261 e il 1266; l'unica notizia sicura di Guittone frate ci è data dalla canzone XXXII, che in base alla dedica al « Capitan d'Arezzo Tarlato » possiamo ritenere composta nel 1266.

ria, non avesse all'inizio alcun significato spregiativo (1); ma al discredito dell'Ordine restano le dure parole di Jacopo della Lana e di Benvenuto da Imola, e lo sprezzante giudizio di Fra Salimbene (2), oltre alle beffarde espressioni di certe tirate di Cecco Angiolieri contro il padre (son. 79 e 81) (3), e alle accuse personali e specifiche che Dante rivolge contro i due fondatori, Loderingo degli Andalò e Catalano de' Malvolti, nel canto XXIII dell'Inferno. Se di queste ultime accuse si è ormai chiarita l'imprecisione (4), è certo però che l'Ordine, caratterizzato fin dal principio da un certo lassismo della regola e da un prevalente interesse politico-sociale, dovette ben presto decadere, giustificando l'interpretazione irrisoria dello stesso nome dato all'inizio a significazione mistica, come sembra anche indicare il Villani: « Nota ch'e' frati godenti erano chiamati Cavalieri di Santa Maria e Cavalieri si faceano quando prendeano quell'abito... ma poco durò che seguiro al nome il fatto, cioè d'intendere più a godere che ad altro... » (*Croniche,* VII, 13).

---

(1) Guittone la usa per far risaltare la gioia del suo nuovo stato:

> Ben agia chi noi pria chiamò gaudenti,
> ch'ogn'omo a Dio renduto
> lo più diritto nome è lui gaudente.
>
> (XXXII, vv. 105-108),

il Guinizelli nel sonetto di lode « Caro padre meo » riprende pure quest'appellativo:

> Entra gaudenti ben vostr'alma gaude,
> ch'al me parer li galdii han sovralarchi...
>
> (son. 204, vv. 7-8).

(2) « Isti a rusticis truffatorie et derisive appellantur gaudentes quasi dicant: ideo facti sunt fratres quia nolunt communicare aliis bona sua, sed volunt tantummodo sibi habere... » (*Cronica,* Bari, Laterza, 1942, pp. 671-73).

(3) Si può ricordare anche l'*incipit* non troppo riverente di una ballata storica senese tramandata dal Cittadini: « Noi monaci spendarecci... ». A tale proposito cfr. Massera, *Per la storia letteraria del 200,* in questo « Giornale », 75, p. 209 sgg.

(4) Cfr. G. Salvemini, *Magnati e popolani in Firenze dal 1280 al 1295,* Torino, Einaudi, 1960, pp. 237-286 e Torraca, *Studi danteschi.* Napoli, Perrella, 1912, pp. 216-236.

Chiarito il significato e il valore di certe sprezzanti parole (non bisogna però generalizzare fino a dare un giudizio del tutto negativo dell'Ordine, mettendo in dubbio la sincera vocazione di tutti i suoi membri: i versi e le lettere di Guittone appaiono animati da una schietta passione e da un fervido entusiasmo, che lo spinsero a scegliere la condizione più dura e che lo inducono anche a rivolgere vibranti esortazioni ad alcuni confratelli, in cui avvertiva una diversa e deteriore inclinazione) ci interessa maggiormente soffermarci sulle finalità che l'Ordine si proponeva alla sua fondazione nel 1261. Esso sorge nell'agitato mondo spirituale del 200, tutto percorso dai fremiti dell'eresia, scosso dallo sviluppo delle sette, in cui si era venuto concretando lo spirito religioso ridestato e rinvigorito dopo il secolo XI; ma in cui però si era ormai delineata anche quella energica azione di difesa da parte del papato e del mondo cattolico, che è stata chiamata la « Controriforma del 200 » (1). Nel vario e diverso panorama di forme di attività e di esperienze religiose che offre il nuovo monachesimo, s'inseriscono anche le « Confraternitates ad Ecclesiae defensionem » quali l'Ordo Militiae B. Virginis, di carattere prevalentemente laico e che si propongono, oltre che la difesa della fede e della libertà ecclesiastica, compiti di carità e di pacificazione cittadina. Dice il Villani dei Gaudenti: « ... e doveano difendere le vedove e pupilli e intramettersi di paci... ». Questo compito di pacieri, che poneva un suggello religioso alla già diffusa consuetudine comunale per cui, ad evitare il pericolo di un cozzo estremo delle due fazioni, si affidava il potere a podestà esterni, pare anzi essere una delle principali attività dell'Ordine, come si può notare dai molti incarichi ricoperti dai fondatori Loderingo e Catalano.

L'attiva partecipazione alla vita mondana e il carat-

---

(1) VOLPE, *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, Firenze, Vallecchi, 1926, pp. 170-180.

tere della regola non certo dura (1), ci permettono di cogliere la fisionomia dell'Ordine che, come osserva il De Stefano (2), appare essere rimasto « immune da quella ondata di misticismo che dilagò per l'Italia l'anno dell'apocalissi gioachimita » e che fece sorgere movimenti come i Battuti e Flagellanti, ma appare invece ispirato a un ideale religioso moderato, saggio, pratico e anche utilitaristico. Ed è proprio per questo che mi pare importante sottolineare la scelta di Guittone; la sua adesione alla Cavalleria Gaudente mi sembra infatti chiarire fin dal principio il carattere della sua conversione, lontana da ogni esasperazione mistica e metafisica, da ogni tragico tormento e riconducibile invece a un sentimento religioso sincero ed equilibrato, che si volge verso soluzioni pratiche e umane, in cui sono evitati gli estremi. La Milizia della Beata Vergine gli offriva, con l'adesione alla vita attiva e gli interessi politico-sociali, e d'altro lato la lotta contro l'eresia, il modo di soddisfare la sua inclinazione verso un moralismo attivo e utile: si pensi all'azione di esortazione e di insegnamento che egli svolge con le lettere e le poesie, in cui si rispecchiano i principali fatti storici e le relazioni con alcuni dei maggiori personaggi del suo tempo. Questo occorre tener presente, per evitare di muovere accuse all'Aretino (come spesso si è fatto) sulla base di quello che ci aspetterebbe di trovare in lui e non c'è: come ha chiaramente notato il Meriano: « Guittone non è un asceta né un mistico, nel senso stretto della parola, non è uno stoico né un francescano; è uno scrittore, un credente, che cerca di convincere, di esortare al bene, di essere utile agli amici, alle città... » (3).

---

(1) Si veda a tale proposito la lettera XIII (ed. Meriano, p. 161) in cui Guittone stesso ne dà testimonianza.

(2) A. De Stefano, *Riformatori ed eretici del Medioevo*, Palermo, 1938.

(3) *Le Lettere di Frate Guittone d'Arezzo*, cit., Introduzione p. XXIII.

Il mutamento avvenuto nella sua vita e nella sua poesia è sottolineato con vigore polemico da Guittone :

> Ora parrà s'eo saverò cantare
> e s'eo varrò quanto valer già soglio,

nella canzone XXV, che è stata definita il « manifesto » della maniera moraleggiante dell'Aretino. In essa egli proclama l'abbandono delle vecchie forme della poesia amorosa : l'affermazione peculiare della poetica provenzale della necessità dell'Amore come condizione di poesia, già motivo di tormento e angoscia nel Canzoniere guittoniano, è respinta questa volta energicamente e sostituita da un antitetico ideale :

> Ma chi cantare vole e valer bene,
> in suo legno nochier diritto pone,
> ed orrato saver mette al timone,
> Dio fa sua stella e ver lausor sua spene.

E' d'altra parte propria della poesia morale guittoniana la continua opposizione tra il passato e il presente : non solo per quanto riguarda la produzione poetica, con il ripudio dei versi d'amore :

> Però fugga lo meo folle dir como
> suo gran nemico ogn'omo,
> ch'eo 'l vieto a tutti e per malvagio il casso,

e l'insistenza programmatica sulla nuova maniera, ma anche nella delineazione della sua vita. La propensione dell'Aretino verso l'antitesi, che diventa in lui una vera forma di pensiero, lo porta a risolvere in un contrasto antitetico la vicenda della sua conversione. Da qui l'assiduo ritornare di espressioni non prive di vigore :

> Niente feci me, tu me recrii;
> desviai, tu me renvii;
> ed orbai me, tu m'hai lume renduto!
>
> (XXVI, vv. 94-96)

> Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio,
> e quant'ho che sbaldisca e che gioire,
> se bene isguardo, col veder d'om saggio,
> u' so, u' fui, u' spero anche venire!

... piacer ho de noia,
bella vita de croia,
d'avoltro amor tanto compiuta amanza,
e de tutta onta orranza...
(XXVII, vv. 1-4; 51-54)

E si può anche pensare che questa insistenza su una raffigurazione che mira a distinguere nettamente i due periodi, opponendoli, abbia avuto, almeno in parte, influenza sulla tendenza critica a separare senza rapporti il poeta d'amore dal « Frate ». Di essa abbiamo già detto come non sia criticamente esatta: si deve però rilevare nella poesia morale, pur nella continuità d'inclinazioni e di modi, veramente una nuova « manera » per il gusto energico e eloquente e l'aspirazione a esortare e a convincere (viene spontaneamente alla memoria la « directio voluntatis » dantesca), che giustifica l'orgogliosa coscienza del poeta: per cui egli ha un posto nella tradizione letteraria italiana come l'iniziatore di quella che il Contini ha chiamato felicemente « costruzione lirico-saggistica ».

Le rime di ispirazione morale rappresentano, tranne qualche eccezione, una novità nella poesia d'arte italiana: si riportano piuttosto alla tradizione provenzale in cui sono molto diffuse, pur se a volte con altro spirito e diversa intonazione. Si potrebbe dire — naturalmente generalizzando — che nella poesia occitanica si riflette una morale cavalleresca: la decadenza del bel vivere di corte, lo scadimento di « Pregio, Sollazzo e Gioia » (virtù tipicamente cavalleresche e cortesi) ne è fin dagli inizi il motivo fondamentale, cui si unisce l'invettiva contro i « rics malvatz », responsabili di ciò. Si aggiunga che, almeno per alcuni autori, la materia morale non esclude quella amorosa, ma si alterna e si intreccia a questa, accettando la concezione cortese dell'amore. La poesia morale guittoniana rispecchia la viva fede religiosa dell'Aretino ed è ispirata rigorosamente ai principi dell'etica cristiana: è forse il primo poeta in cui si trovi un'organica concezione religiosa e morale del mondo, basata sugli elementi dottrinali del cristianesimo e sulla scienza degli antichi.

Non si deve però per questo cercare in Guittone originalità di pensiero: egli è nel solco della cultura del suo tempo, che non chiedeva allo scrittore cose nuove, prospettive diverse, ma che, dominata dal concetto della autorità dei testi, riteneva che compito dell'uomo di lettere fosse di rielaborare e riesporre le nozioni e le affermazioni contenute in essi e in quei « thesauri » enciclopedici, in cui tranquillamente riteneva che fosse ormai racchiuso tutto lo scibile. L'accurata ricerca delle fonti fatta dal Meriano per le Lettere (che, per il contenuto, sono una specie di commento delle Rime) ha messo in luce che egli certo attinse alle grandi enciclopedie medievali, dallo *Speculum maius* di Vincent de Beauvais al *Tresor* di Brunetto Latini. E ancora la Bibbia, Boezio, i Padri della Chiesa (in particolare S. Agostino), S. Bernardo si possono citare tra i suoi « autori » e del resto basta scorrere alcune delle Lettere o certe Rime per trovarli citati dallo stesso Guittone a sostegno delle proprie tesi, accanto agli autori pagani quali Aristotele, Cicerone, Seneca (1), secondo il modo di questa cultura sincretista, che, difettando di senso storico e interpretando ogni testo in modo medievale e cristiano, non sentiva alcun divario tra essi.

Basta sfogliare qualcuno dei trattati morali del 200, ad esempio i trattati di Albertano da Brescia o quelli di Bono Giamboni, per trovare frasi e affermazioni che riportano alla mente brani di Guittone: e soprattutto (ed è la testimonianza più interessante) una stessa intonazione e uno stesso gusto. Tener presente ciò giova a meglio

(1) La conoscenza degli scrittori classici è certo per lo più mediata dalle enciclopedie e trattati moralistici medievali, secondo l'uso allora comune di citare direttamente « l'autore », mai la fonte intermedia da cui si desumeva la massima. Anche per la patristica si deve molto limitare la conoscenza diretta, secondo l'affermazione di C. Margueron (recensione allo studio di R. Baehr, in « Lettere italiane » luglio-settembre 1959, p. 382 sgg.) che promette la prossima interessante pubblicazione di un florilegio del XIII sec., fonte di Guittone.

comprendere e valutare l'opera guittoniana, che è a volte molto lontana dal nostro gusto: giudicati non secondo la nostra sensibilità attuale, ma nel quadro storico degli interessi e della mentalità del tempo, anche componimenti come la lettera III, su cui particolarmente si sono accaniti i critici, possono apparire documento interessante di tendenze allora diffuse quali il gusto della citazione (1) e, per quanto riguarda soprattutto la poesia, invece di ripetere le accuse di essere « noioso, prolisso, pedante » si può notare come Guittone infonda vita e sincera passione in ciò che dice, riuscendo spesso a ottenere un notevole vigore di espressione.

La citazione di una fonte può essere spesso una spia che permette di cogliere alcuni caratteri salienti dello stile guittoniano: si vedano ad esempio i versi 56-60 della canzone XXX:

> ... In cui gaudio è pieno,
> e' no male terreno
> ni bene pregia alcun, ma la cui mente
> gaudio dentro non sente,
> fugge a van corporal parvo diletto.

Essi trovano riscontro in un brano della lettera III che ripete le parole del « Filosafo »: « Ma chi non sufficiensia à intra sè? chi non gustò propria delettassione naturale, la quale è delettassione d'operasione intellettuale, ch'è la più nobele parte, du' l'omo pertene; unde cunfuggie a corporale delettassione, della quale approssimava a speriensia » (2).

Il Meriano indica nelle note le fonti: Averroè — *In Moral. Nicom.* I, 7: « Ideoque cum isti numquam gustaverint delectationem sinceram puram, quae est delectatio intellectualis et actionum nobilium, confugiunt ad de-

---

(1) Questa propensione, che a noi appare a volte pedante ostentazione di cultura, è testimoniata proprio dai trattati morali e da quelle raccolte di detti e massime (*Fiori*) che godevano di tanto favore. Si può anche ricordare fra Salimbene, che punteggia la sua Cronaca di insistenti citazioni bibliche e evangeliche.

(2) Meriano, *op. cit.*, p. 45, riga 363-368.

lectationes corporales... », e il *Tresor* (più probabile anche per la maggiore corrispondenza), citato nella versione attribuita al Giamboni (VI, 54) : « E l'uomo lo quale non ha assaggiata la dolcezza di questa beatitudine, nella quale è il dilettamento dello intelletto dell'uomo, si rifugge alla dilettazione corporale, della quale egli ha preso l'esperienza ». Si può notare come, a differenza della lettera, Guittone sintetizzi il concetto nella canzone, condensandolo nel solito procedimento antitetico (« In cui gaudio è pieno... ma la cui mente... ») : la trita espressione metaforica (Gustaverint delectationem... ha assaggiata la dolcezza) è abbandonata e sostituita con un verbo più semplice, ma che acquista vigore tanto maggiore dall'aggiunta dell'avverbio « *dentro* non sente », che sottolinea il valore tutto interiore di quella gioia. Anche nell'ultimo verso Guittone abbandona gli incisi, di intonazione scolastica, e si limita a specificare il sostantivo con l'accumulo degli aggettivi : la loro posizione (precedono tutti il sostantivo) mostra la volontà di rilevare fortemente il carattere di questo « diletto », attenuandone contemporaneamente il valore semantico : ne deriva un verso tipicamente guittoniano, lento, faticoso e fortemente scandito dagli accenti, che sottolinea ad una ad una le singole parole : « fùgge a vàn corporàl pàrvo dilètto ». Anche qui si può poi notare, in confronto con la prosa, come Guittone sotto le costrizioni dello schema della canzone, si mostri più equilibrato e serrato a tutto vantaggio del vigore espressivo.

Nel sonetto 166 il poeta introduce una lunga comparazione metereologica :

> Pare che voglia dicere l'autore :
> per la vertude che lo sole rende,
> sovra la terra dissolve vapore
> e levandolo in alto lo distende;
> volendoli sottrare lo calore,
> reconvertese 'n acqua e 'n terra scende.
> Cusì avene de lo peccatore...

L'autore è probabilmente Aristotele : e il Pellizzari infatti cita il passo greco della *Metereologia,* in cui il feno-

meno è chiaramente descritto. Ma è evidente che non è questa la fonte immediata di Guittone, che andrà invece cercata in qualche opera medievale, da cui probabilmente riprese il concetto Ristoro d'Arezzo: «levando lo sole la state li vapori acquei su alle parti fredde di questa tonica fredda, la freddura congela lo vapore e faranne acqua e cadrà giù» (1). Ed è proprio il confronto di questo passo che fa risaltare, di fronte alla linearità un po' rigida e alla povertà lessicale dell'autore della *Composizione del Mondo,* l'ampio e ben svolto periodo di Guittone, che segue minutamente i vari momenti della trasformazione e la descrive con vocaboli espressivi: «levandolo in alto *lo distende*... volendoli *sottrare* lo calore».

Accanto all'influenza dei testi latini e morali c'è poi naturalmente quella occitanica: la lirica dei trovatori era un grande modello — come già si è accennato — anche per la poesia morale, e l'importanza dell'insegnamento provenzale era ben sentita da Guittone (si pensi al pianto per Giacomo da Leona) né ciò doveva spiacere al pubblico cui il poeta si rivolgeva (anche nelle Lettere troviamo citazioni dai provenzali) in una società che riteneva la conoscenza del provenzale un segno di buona cultura (2). Non desta quindi meraviglia trovare in Frate Guittone ancora le *replicacio,* le *rims cars,* i bisticci dei provenzali (se pure con minore frequenza) e molti precetti e considerazioni che erano comuni nella poesia trobadorica di ispirazione moraleggiante, da Marcabruno a Peire Cardenal. Le citazioni di fonti dirette (quali quelle del Pelizzari) sono anche in questo caso però in parte discutibili, cogliendo somiglianze superficiali e piuttosto vaghe. In realtà spesso il motivo è trasformato: così la similitudine trita della fenice (3) acquista un'intensa potenza

(1) La «*Composizione del mondo*» *di Ristoro d'Arezzo, pubblicato da E. Narducci,* Milano, Daelli, 1864, libro VII, capitolo II, p. 227.

(2) Si ricordi la novella 80 del *Novellino.*

(3) Tale similitudine, frequentissima nella poesia provenzale, era

drammatica, assunta a esprimere un sentimento vivo e palpitante:

S'eo resurgesse, com fenice face,
già fora a la fornace
lo putrefatto meo vil corpo ardendo.

(XXVI, vv. 12-14)

Il confronto con altre comparazioni analoghe mette ancora una volta in evidenza l'accentuazione sensibile in Guittone: il generico « ieu m'arsera » diventa preciso « già fora *a la fornace* » e sottolinea concretamente l'immagine del fuoco e della sua potenza distruggitrice — e purificatrice — espressa dal verbo « ardendo », a cui quasi si oppone il senso della pesantezza e corruzione materiale del corpo: l'ultimo verso — uno di quei versi guittoniani che si imprimono nella memoria — sembra allargarsi al di là della sua misura per le fortissime pause che distaccano ogni parola, dando loro peso e risalto singolare.

Non mi soffermo in altri confronti particolari: basta un breve indugio sulla canzone XXXIV che il Pellizzari avvicina agli *enuegs* del Monaco di Montaudo e di Gherardo Patecchio. La canzone, in cui il poeta elenca le cose che gli sono gradite nel mondo, riprende certamente lo schema di un componimento provenzale, il *plazer* e l'opposto *enueg* (1). Ma la differente intonazione era già

---

stata particolarmente diffusa dalla famosa canzone di Rigaut de Berbezilh: « Atressi com l'olifanz » vv. 36 sgg.:

S'eu pogues contrafar
Fenix, don non es mas us
que s'art e pois resortz sus,
eu m'arsera...

e spesso ripresa dalla scuola siciliana: si ricordino ad esempio i versi 57 sgg. di « Assai credetti cielare » di Stefano Protonotaro e « Lo badalischio a lo specchio lucente » di G. da Lentini, vv. 7-8, vero repertorio di queste immagini. Sulle fonti classiche del mito della fenice si vedano poi le note di Carducci-Ferrari alle Rime CLXXXV, e CXXXV del Petrarca.

(1) Guittone doveva certo ben conoscere tale genere di componimento di cui egli ripete i modi anche altrove: son. 5 e 172.

apparsa chiara al Gaspary (« segue nell'andamento esterno il tipo provenzale, ma ha un senso veramente morale e religioso ») : basta infatti leggere di seguito la canzone guittoniana e le *Noie* del Monaco per rilevare immediatamente come in Guittone non si trovi quell'accento di satira amabile e capricciosa, ottenuto con l'alternanza di versi seri e scherzosi, che caratterizza le composizioni del poeta provenzale e anche le *Noie* cremonesi strettamente legate ad esso (1). Guittone invece si serve dello schema del *plazer* per tracciare il quadro di un mondo ideale che è, in ultima analisi, una proiezione figurata della sua concezione morale e religiosa. Del tutto lontano da certe allusioni licenziose del Monaco di Montaudo, egli anzi delinea nell'ultima parte la sua concezione ideale della donna e l'esaltazione della castità, motivo frequente nella poesia morale guittoniana parallelamente alla riprovazione dell'Amore (inteso nella nozione cortese) e alle ingiurie contro di esso.

Questa posizione, come abbiamo visto, è da Guittone stesso proclamata risolutamente nella canzone XXV, e questa sottolineatura polemica dimostra come l'invettiva contro Amore non sia solo un motivo della poesia morale, ma faccia parte integrante della disposizione poetica da cui essa sorge e di cui il poeta vuol mettere in rilievo la novità (2). In realtà però, nonostante le affermazioni di Guittone, non si tratta tanto di una novità quanto dello sviluppo di quella concezione fondamentalmente pessimistica dell'Amore che già abbiamo avuto modo di mettere in luce nelle Rime amorose e che la con-

---

(1) Il confronto poi di singoli versi con quelli delle *Noie* cremonesi mette in luce in Guittone, ancora una volta, una ben diversa complessità e la capacità di condensare vigorosamente un'immagine di fronte alla loro espressione estremamente semplice e povertà lessicale.

(2) Ciò è comprensibile, se si ha presente l'importanza che il « fin'amor » aveva nella poetica trobadorica, che in tale sentimento collocava la « meta d'ogni esperienza » (S. Battaglia, *La poetica dei trovatori*, in « Romana », marzo 1942, p. 149).

versione non fa che concretare e rafforzare, aggiungendovi nozioni più strettamente religiose. Già il poeta aveva accentuato il carattere irrazionale (1) di tale passione: ritornano spesso nei versi d'Amore espressioni come «forsennato», «folle», «follore» e nella canzone XXV proprio questa irrazionalità egli subito mette in evidenza:

ché 'n tutte parte, ove distringe Amore,
regge follore — in loco di savere,

e la parola opposta «ragione» risuona continuamente, per il solito gusto del contrasto (2), nella canzone XXVIII «O tu de nome Amor, guerra de fatto», che è un vero atto di accusa contro Amore:

ma *secondo ragion* cortesia veggio...

perché seguo *ragion,* no lecciaria...

e se mostranza di viva *ragione*
valer potesse a guerrer detti amanti...

e perché non misura hai, né *ragione*...

ciò che non per *ragion* defender pono...

ché l'omo perde in te discrezione
e la *razionale operazione*...

Se nell'esame degli effetti di tale follia riecheggiano motivi provenzali che il poeta aveva accolto nelle Rime d'Amore, quasi con un sapore di palinodia, a certi versi e intonazioni che costituivano l'accento personale e realistico della prima produzione, ci riporta l'affiorare di modi in cui l'angoscia d'amore è colta con concretezza corposa e con una valutazione pratica e moralistica, che coglie la realtà amara dietro le ingannevoli immagini con cui viene celata:

---

(1) Avvertiamo in questa condanna l'eco soprattutto dei versi vigorosi di Marcabruno, dalle immagini rudi e violente, oltre che di altri moralisti provenzali, Peire Cardenal ad esempio.

(2) L'opposizione: ragione-follore, ragione-mattezza, qui particolarmente visibile, è alla base di tutta l'opera morale.

mangiar, dormir, posar non può, pensando
pur di veder lei, che lo stringe amando...

sta manti giorni, e poi pascesi un'ora,
o poco o troppo, in angoscia e in paura...

La stessa ispirazione si ritrova nel Trattato d'amore (1), in cui si fa più evidente, forse anche per l'influsso di fonti scolastiche (2), il tono gnomico e artificioso, palese nelle continue apostrofi esortative al lettore e nella insistenza su modi espositivi e piattamente esplicativi (« Io ditto guai, cui guai e morte appello », « Esso meraviglioso guai che dico », « Catun mortale ditto ennamorato ») : pur se la composizione appare piuttosto fredda e monotona ed è ben lontana dal nostro gusto (3), dal generale grigiore si stacca qualche verso che si imprime nella memoria e sempre sottolinea proprio il carattere irrazionale e violento (par quasi di sentire a volte presagi cavalcantiani) della passione amorosa, rilevandone l'incontrastabile e crudele — e inumano — potere :

La sovraditta morte per l'artiglia
mostra esser cosa che *'ngreffisce*...

fino a raggiungere, sebbene con un fugacissimo accenno, un momento di astrazione e di trasfigurazione fantastica :

morte nel viso avendo figurata.

---

(1) Ispirato al gusto tipicamente medievale che trova espressione in certe forme di letteratura didattico-morale (si pensi ai Bestiari) consiste nella « sposizione » o descrizione con intenti moraleggianti, della figura d'Amore, che doveva probabilmente essere effigiata a lato.

(2) L'Egidi, che ha accuratamente ricercato tutte le fonti (*Un Trattato d'amore inedito di Frate Guittone d'Arezzo* in questo *Giornale*, 97, p. 47 sgg.) ha rilevato la stretta derivazione da autori medievali quali il Vescovo Teodulfo e Isidoro di Siviglia.

(3) Il trattato si sviluppa secondo le regole retoriche della « descriptio », seguite piuttosto fedelmente, come ha rilevato il Baehr (*op. cit.*, pag. 241) ; non manca anche l'« argumentum a nomine », già accennato nelle Amorose e qui svolto con più minuta accuratezza, per cui, mediante una ingegnosa « interpretatio per syllabas » (che troviamo anche in Peire Milo) si dimostra che Amore significa « Ah, morte » e questa etimologia rintocca in tutti i sonetti con il cupo e insistente ripetersi di « morte, mortale ».

Questa concezione così insistente e vivamente sentita da Guittone, ritorna in altre numerose composizioni, dove si fa prevalente l'intento esortativo, secondo i modi dell'azione morale che Frate Guittone esercita nelle Rime, in direzione parallela a quella delle epistole. Così nelle frequenti esortazioni alle donne: diversamente da altri poeti e moralisti che la riprovazione d'Amore uniscono all'invettiva contro le donne (chi non ricorda « las falsas putas ardens » di Marcabruno?) Guittone rivolge loro spesso il proprio ammaestramento.

Già mi sono soffermata, esaminando le Rime amorose, sulla canzone XLIX, in cui il poeta esprime ampiamente tutta la sua concezione della donna in un discorso ampio e serrato, in cui si svolge un logico ragionamento che procede da strofa a strofa e che fa di questa canzone, tra le più lunghe del canzoniere guittoniano un organismo coerente e compiuto. Ma soprattutto interessanti sono i versi del congedo in cui l'Aretino, giustificando l'ampiezza del componimento, ci dà alcune notevoli indicazioni del suo gusto poetico: e che richiedono perciò un più minuto esame.

I modi dello « stile difficile » e il gusto poetico guittoniano.

Ditt'aggio manto e non troppo, se bono:
non gran matera cape in picciol loco.
Di gran cosa dir poco
non dicese al mestieri o dice scuro.
E dice alcun ch'è duro
e aspro mio trovato a savorare;
e pote essere vero. Und'è cagione?
che m'abonda ragione,
perch'eo gran canzon faccio e serro motti,
e nulla fiata tutti
locar loco li posso; und'eo rancuro,
ch'un picciol motto pote un gran ben fare.
(XLIX, vv. 159-170)

Troviamo, proprio all'ultima canzone, un'affermazione molto interessante e che racchiude in fondo la definizione e la spiegazione della poesia morale dell'Aretino

e che si affianca, chiarendola e approfondendola, alla dichiarazione « programmatica » della canzone XXV : si può dire che allora, più polemicamente e spavaldamente, ma con maggior superficialità, Guittone aveva sottolineato il nuovo « contenuto », che veniva accolto nella tecnica tradizionale ; qui invece egli si sofferma sui modi della trasformazione che questa ha subito per piegarsi alle esigenze mutate, sul gusto e disposizione poetica, che sta alla base del suo stile. Già nell'esame delle Rime amorose abbiamo visto elaborarsi un nuovo gusto, logico, discorsivo, che si riflette sulla sintassi rendendola più complessa e per cui alla coordinazione prevalente si viene sostituendo la subordinazione e si fanno evidenti modi espositivi, passaggi, riprese.

Nella poesia ascetico-morale, per la maggiore ampiezza della materia e per l'impegno morale del poeta, questa propensione raziocinante trova pieno sviluppo, le composizioni presentano una salda struttura e un organismo unitario e spesso le canzoni diventano veri e propri trattati morali, in cui la « gran matera » viene logicamente ripartita e organizzata. Si legga ad esempio la canzone XXXI, mirante a dimostrare l'errore di chi non crede in Dio. L'inizio lento e grave, che si sviluppa con un giro ampio ma fortemente serrato, è una vera protasi in cui il poeta annuncia l'argomento :

Poi male tutto è nulla inver peccato,
e peccato onne parvo inver d'errore,
e onne error leggero, al viso meo,
ver non creder sia Deo,
né vita, appresso d'esta, a pena o merto;
come di peccati altri aggio parlato,
dispregiando e lungiando essi d'amore,
mi soduce desio, e punge or manto,
in male tale e tanto
metter consiglio alcun leale e certo,
a dimostrare aperto
lo grande errore a chi vis'ha, ché veggia
per ragion chiara e nova
e per decevel prova
dei suoi stormenti e testimon ver molti.

Si noti l'*anadiplosis* che incatena più strettamente i versi iniziali (1), scandendo d'altra parte ognuno dei membri del ragionamento, la ripresa di una seconda subordinata dopo la pausa del verso 5, che allarga ancor più il periodo, sospeso fino al verso 8 dove l'uso della coppia (« mi soduce desio e punge or... ») rafforza e sottolinea il verbo principale, il tono didattico ed esplicativo dei versi seguenti (« a dimostrare aperto... ché veggia... »). E dopo questa ampia e ben costruita introduzione il poeta sviluppa di strofa in strofa la dimostrazione: gli inizi delle strofe discorsivi ed esplicativi segnano i passaggi della sua argomentazione (« Deo demostrando, mostrarò primamente... Dico anco... Cosa una pria mostrata... mostramo appresso ciò... »). Se ci siamo particolarmente soffermati sulla canzone XXXI, che è certo quella in cui l'atteggiamento raziocinante è più perspicuo, analoghe affermazioni si potrebbero ripetere per molte altre. In esse è particolarmente chiaro lo impegno didattico e polemico di Guittone, presente in tutte le Rime morali, che lo spinge a volte a rivolgere i propri biasimi e le proprie lodi a persone determinate, mentre altre volte si risolve in più generali e ampi insegnamenti: ha notato felicemente il Viscardi (2) che all'Aretino ben si converrebbe quella raffigurazione di « maistro in carega » che il copista del Codice Vaticano 5232 indica al miniatore per Giraut de Bornelh. Di questa sua azione morale e dottrinale Guittone appare in più luoghi conscio (3), e vi insiste anche nei versi citati della

(1) Questo procedimento, che soddisfa la necessità di sviluppare il ragionamento e soprattutto di sottolineare vigorosamente i concetti mediante la ripetizione e il parallelismo dei membri, ritorna altre volte nella poesia morale: e risente forse di influenze bibliche ed evangeliche (« In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum... in ipso vita erat, et vita erat lux hominum: et lux in tenebris lucet... », *Vangelo di S. Giovanni*, I).

(2) Cito dagli appunti delle lezioni tenute a Gargnano nel settembre 1957.

(3) Si pensi al sonetto 237 e alla « poveretta mensetta mia » e alla « vidanda » di cui Guittone parla nella lettera I.

canzone XLIX : « Ditt'aggio manto e non troppo, se bono... ch'un picciol motto pote un gran ben fare », in cui tuttavia, con un ripiegamento critico, egli ammette anche che la sua poesia possa apparire aspra e dura.

Guittone non è mai uno scrittore facile : la difficoltà, che talvolta (qualche colpa però è dovuta anche ai copisti) si tramuta in oscurità e in astruseria, è una caratteristica peculiare del suo stile, dovuta alla sua potente volontà di distinguersi. Tutta la sua carriera letteraria si sviluppa in questa direzione : certo si può avvertire qualche differenza o, meglio, dei gradi di sviluppo. Lo stile difficile delle Rime amorose è — come vedemmo — espressione di un ideale aristocratico d'arte e risente dell'esperienza del *trobar clus* : ma si riduce a volte a tecnicismo sterile e a oscurità esteriore, ottenuta mediante bisticci e giochi di parola, e il desiderio orgoglioso di provarsi in tutte le maniere — che è poi desiderio fecondo di nuovi apporti e di ampliamento della tradizione — si risolve in sterile dimostrazione di bravura. E' il Guittone di certe canzoni dal senso difficilmente intelligibile, già giudicato e definito nella rubrica dal copista di L. « Guittone Daresso quiuoca ».

Nelle Rime morali, pur se non mancano esempi di sottigliezze equivoche, la difficoltà si fa più densa e sostanziale, come sembra voler indicare anche il poeta : essa sorge da tendenze ellittiche e enfatiche che il poeta stesso spiega come reazione a una materia troppo vasta e consapevolezza del valore morale e dottrinale delle sue parole e che non è difficile, andando un poco più avanti sulla traccia delle sue stesse dichiarazioni, ricondurre fondamentalmente a un desiderio di efficacia che, se è presente in tutta la poesia guittoniana, è però in modo particolare alla base di tutto il gusto poetico di « Frate » Guittone.

Il « serro motti » (che riporta alla memoria i « motz serratz » del *trobar clus*) rileva la concisione dell'espressione, in connessione con la sottolineata estensione della materia. Ciò ci fa pensare alla capacità di Guittone di

concentrare in robuste espressioni il proprio pensiero, ma soprattutto a quella tendenza all'ellissi e al sottinteso, che spesso si ritrova in lui (più visibile nelle Morali) ed è un modo di questa concentrazione e che poi si amplia dall'ellissi di qualche elemento grammaticale a vero e proprio modo di stile e forma di pensiero. Osserva il Segre (1), esaminando le Lettere, che manca in Guittone « un vero e proprio procedimento sillogistico » e l'autore « procede a sbalzi, sottolineando di volta in volta la frase e il concetto e alle conclusioni passa senza ragionamento intermedio ». Se ciò è particolarmente palese nelle Lettere, appare però evidente anche nelle Rime: già il Pellizzari aveva notato in esse la mancanza degli « indispensabili trapassi », ma si era limitato a rilevare il fatto in modo negativo senza preoccuparsi di cercare di spiegarne le intime ragioni e finiva col rimproverare all'Aretino quello che forse questi non si era mai proposto.

In realtà Guittone, benché sia il primo rimatore italiano che dia una robusta struttura alle sue composizioni e che vi svolga compiutamente un pensiero, non si preoccupa però tanto di seguire con troppa precisione un rigoroso sviluppo logico, quanto di dare un particolare rilievo a quei concetti che devono fissarsi nell'animo del lettore. Da qui l'uso di modi retorici, i contrasti, le antitesi, le interrogazioni, le esclamazioni, che diano una maggiore accentuazione al pensiero, la cura del particolare più che dell'insieme, che si rispecchia anche nell'assetto del periodo.

Abbiamo già osservato come in Guittone, rispetto ai siciliani, si abbia un arricchimento e un ampliamento del periodo, che assume una più solida compagine e testimonia l'influsso della sintassi latina. Ma se il tono latineggiante della poesia guittoniana (evidente anche nel lessico) appare innegabile, già il Torraca avvertiva (2) la

(1) C. Segre, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, Mem. Acc. Naz. dei Lincei, Cl. Scienze Mor., 1952, serie VIII, vol. IV, fasc. 2.

(2) F. Torraca, *Nuove rassegne*, Livorno, Giusti, 1895, p. 131.

necessità di chiarire meglio « se vi sia e in che misura e in cosa consista il latineggiare ». Questa esigenza è soddisfatta dallo studio del Segre (pur se limitato alle Lettere) che ben mette in luce il modo di influsso del latino in Guittone. Proprio per il gusto del particolare e per le sue tendenze enfatiche (e non si dimentichi l'importanza che ha per l'Aretino l'insegnamento delle *artes dictaminis* che non si preoccupano particolarmente dell'architettura del periodo), Guittone trae dai modelli latini singoli elementi sintattici, quali tipi di gerundi e gerundivi, perifrastiche passive, infinitive, ma non si cura molto dei legami sintattici e della costruzione generale.

Basta scorrere con lo sguardo alcune canzoni per notare il continuo ripetersi delle stesse congiunzioni : « ma, unde, dunque, però » e specialmente i favoritissimi « ché ». Ne riporto due esempi :

> *ché* tutto el detto mal m'avea savore;
> *ché* quanto al prenditore
> più mal piace è peggiore.
> *Ché* pur nel mal...
>
> (XXVII, vv. 12-15)

> *Ché* s'hae altrui offeso,
> ed altri a te; *ché* mal né ben for merto
> non fu né serà certo,
> *perché* saggio om, che gran vol, gran sementa;
> *ché* già non po sperare
> de mal ben alcun trare...
>
> (XXXIII, vv. 74-79)

dove è chiaro che il poeta tutto volto a condensare in sentenza il suo pensiero e a sottolinearlo con l'opposizione antitetica (ben-male), non si cura di variare i legami delle dipendenti con una più complessa impostazione sintattica.

A questo proposito, può essere interessante un breve indugio sull'uso del gerundio che, seppure abbastanza diffuso, assume in lui una frequenza veramente notevole, usato in tutti i diversi valori che può assumere. Doveva probabilmente piacere a Guittone la capacità di sintesi di questa forma : e non si dimentichi che le stesse *artes*

dictandi consigliavano tali costruzioni per la *abbreviatio* (1). Il suo frequente impiego costituisce una caratteristica peculiare dello stile guittoniano, ma, proprio per la sua stringatezza e per i diversi valori che può assumere, ne diventa anche una delle cause di « durezza ». Si leggano ad esempio le canzoni XLVII e XLVIII, in cui tale forma è particolarmente ripetuta: essa condensando l'espressione, sottolinea a volte la sentenziosità della conclusione:

> Troppo è laid'om posare,
> Dio volendo lavori
> fornendo i suoi misteri,
> sì d'omo è Dio scudieri...
>
> (XLVIII, vv. 125-128)

o dà rilievo sensibile più che all'azione, all'idea espressa dal verbo:

> Non già dico spegnando esser leggero
> acceso forte in om d'amore foco...
>
> (XLVIII, vv. 28-29)

o permette un tono concisamente didattico:

> Non già permette Deo,
> dice Apostul, tentare
> più che possa om portare;
> ma dà, portando, aiuto,
> medici; e fuggendo,
> contrarii molti prendendo,
> pote omo sanare,
>
> (XLVIII, vv. 17-23)

ma appare chiaro che tale uso provoca anche difficoltà, richiedendo spesso un piccolo indugio su alcuni versi, e a volte anche, per i suoi diversi valori, incertezze di interpretazione.

È interessante osservare, a questo riguardo, la parallela abbondanza (che si può quasi dire abuso) di parti-

---

(1) Giovanni di Garlandia, *Poetria*: « Quae abbreviant materiam sunt 5: emphasis, disiunctum, verbum conversum in participium, ablativus absolute positus, dictionum materiam exprimentium electio ».

cipi presenti e di gerundi ablativi rilevata dal Balmus (1) in S. Agostino : il che ci dà spunto a rilevare come la lettura degli autori cristiani (e della Bibbia) (2) debba essere tenuta presente. In essi Guittone trova le stesse tendenze enfatiche che sono in lui prevalenti : l'interesse precipuo per l'efficacia e l'accentuazione dei concetti più importanti a scapito di uno sviluppo logico e sillogistico del pensiero, la predilezione per modi retorici che ottengano una impressione forte sul lettore. Ciò lo conferma in quella tecnica ellittica che, trascurando spesso qualche grado del ragionamento (i *trapassi* del Pellizzari), a volte è difficile da intendere e oscura, ma che, poichè è tale per amore dell'efficacia e del sostanziale, è anche piena di forza drammatica e di calore di vita.

I modi più vistosi di questo procedere sono certo le interrogazioni e le esclamazioni (modulo frequente già nelle Amorose), di cui Guittone si serve non solo per apostrofi e modi di intonazione affettiva, ma anche per sviluppare il ragionamento :

> Dea sì far om? No; ma stimar che vale
> ciascuna cosa...
>
> (XXIX, vv. 86-87)
>
> E Dio donque, 'n cui stae
> perfezion d'onne bene e bon, per cui
> sol ven bono in altrui,
> non del tutto, en tutto, amar dovemo?
> Degno credo noi pare!
> Se, per ciascuna, amare,
> d'este dette ragion, devenlo tanto,
> per tutte ensembre quanto?...
>
> (XXIX, vv. 93-99)
>
> E se mal parvo om sente
> tra grandi e molti beni, con può pagare?
> Eh, no alma eternale
> paga ben temporale,
> né ben finito non finita voglia!
> De necessità donque convene...
>
> (XXXI, vv. 91-96)

---

(1) Balmus, *Recherches sur le style de S. Augustin dans les Confessions et la Cité de Dieu*, Paris 1930.

(2) Anche se, come già accennammo, si deve in parte ritenere mediata attraverso opere medievali.

Si noti nell'ultimo esempio il continuo ripercuotersi dell'antitesi « mal parvo-grandi beni ; eternale-temporale ; ben finito-non finita voglia » (sottolineata dal chiasmo e dalla negazione enfatica) : modulo stilistico di cui abbiamo già ripetutamente rilevato la frequenza e che, se è tipico di tutta la personalità guittoniana — una vera forma di pensiero — si fa nelle Morali ancora più insistente (1). Questo notevole arricchimento di figure retoriche e la loro maggiore complessità (che il Baehr ha accuratamente rilevato) dà alle canzoni guittoniane quella gravità e robustezza complessa del discorso che le caratterizzano e di cui Guittone stesso era probabilmente consapevole (« eo *gran* canzon faccio »).

La vena eloquente ed energica, che trova compiuta espressione nelle canzoni, meno si adatta naturalmente alla forma del sonetto. Forse per ciò Guittone sentì la necessità di ampliarlo e complicarlo nella costruzione, che a lui risale, del sonetto rinterzato o doppio e di una sorta di sonetto caudato, con l'aggiunta di due endecasillabi alla fine della seconda quartina (2). L'efficacia dei sonetti è soprattutto da ricercare nella breve esortazione, in quel tono « mezzano », pieno di pratico realismo, che già il De Robertis ha rilevato nel commiato della canzone XXXIII (3).

O voi detti segnor, ditemi dove
avete segnoraggio o pur franchezza;
ch'invenir nol so già, ma prusor prove

(1) Anche qui si può ravvisare l'influenza degli scrittori cristiani, di cui l'antitesi è modo di stile preferito, prestandosi bene a esprimere una concezione del mondo, dominata dall'antagonismo tra il bene e il male. Soprattutto in S. Agostino ne troviamo un uso vastissimo : egli stesso poi inserisce nel « De Civitate Dei » una vera esaltazione dell'antitesi in tutte le sue manifestazioni, nell'universo e nello stile (cfr. Balmus, *op. cit.*, pag. 153).

(2) Nel caso di « O donne mie merzé considerate » (edito recentemente dal Contini : *Guittone in quarantena*, in « Studi medievali in onore di A. De Stefano », 1956) e di « O motto vile e di vil cor messaggio », i due sonetti sono addirittura collegati, per formare una più stretta unità, dall'artificio delle *coblas capfinidas*.

(3) De Robertis, *Le Rime di Guittone*, in *Studi*, Firenze, Le Monnier, 1944, pp. 24-31.

a lo contrar di voi mi dan fermezza
che già non v'obedisce uno tra nove,
la cui ubidienza èvi vaghezza;
e disubident'un noia più move,
non fanno ubiditor mille allegrezza:
a vostra guisa non venta né piove,
ne dà piacer ciascun già né gravezza.
D'altra parte pensero, affanno e pena,
superbia, cupidezza, envidia e ira
e ciascun vizio a sua guisa vo mena.
Lo non poder di voi v'affrena e gira,
poder di vostro aversar v'incatena:
ben fa ciascun se ben su' stato mira.

(son. 161)

Si osservi il vigore un po' brusco dell'apostrofe (« *detti* segnor »), l'insistenza su un linguaggio quotidiano e concreto (« già non v'obedisce uno tra nove... a vostra guisa non venta né piove... »), il rilievo che la lunga e turbinante enumerazione « pensero, affanno e pena, superbia, cupidezza, envidia e ira » dà al verbo già vigoroso « vo mena ». Nell'ultima terzina il tono si fa sentenzioso: la condizione di vita dei signori, già descritta, viene condensata sinteticamente in due versi:

lo *non poder* di voi v'affrena e gira,
poder di vostro aversar v'incatena...

scanditi dall'antitesi iniziale che la negazione enfatica sottolinea e che ben si concludono con la secchezza dell'esortazione epigrammatica (1).

Non mancano neppure nei sonetti gli esempi di quel modo compendioso e difficile che abbiamo rilevato: ma

(1) E si veda pure il sonetto 213 in cui torna lo stesso *incipit*: « O tu om de Bologna, sguarda e sente » o il 236, tutto costruito sul prediletto modulo dell'interrogazione, che, incalzando quasi senza interruzione, scandisce cupamente il motivo della vanità delle cose umane. Un gruppo a sé formano i sonetti sui Vizi e le Virtù, la cui ispirazione è tipicamente medievale: il Pellizzari ha notato in essi un certo vigore, pur lamentando (con una sensibilità troppo moderna che dimentica i caratteri del mondo medievale) « una robustezza incomposta che puzza di stalla ». In realtà la nota più caratteristica di essi è la forza di energia morale, che infonde vita e vigore concreto alla descrizione e che si esprime nell'andamento vibrato e sentenzioso, dagli

più spesso, laddove il senso si oscura, lo fa pressoché irrimediabilmente, fondandosi per lo più su giochi di parola e su complicazioni di rima, che portano all'assunzione di vocaboli il cui significato non sempre ci è noto. Si può invece notare parallelamente una tendenza verso modi più fluidi e sciolti:

O voi, giovane donne, o misagiate,
o voi non maritate,
che pregio a castità faite, amore,
onore, prode e gioi per tutte fiate
vi doni ad ubertate
el dibonaire bon nostro Signore.

(son. 152 vv. 1-6)

che si riprende a quella vena spontanea e musicale che già indicammo nelle Amorose e che nelle Morali affiora più raramente, per il prevalere del tono gnomico e ragionante, ma che si ritrova spesso nelle poesie di ispirazione più strettamente religiosa, in cui è anche favorito dal metro, per lo più usato, della ballata.

Le poesie religiose.

Ritroviamo naturalmente in queste poesie le stesse intonazioni, modi, caratteristiche di stile, che abbiamo fin qui rilevato nell'opera poetica di Frate Guittone: la

---

stacchi fortemente segnati. In seguito a ciò il prevalere di moduli retorici semplici, ma di forte e immediato effetto: le antitesi:

Ricchezze sempre in te pover om fanno;
legne a foco son montando ardore,

(son. 177, vv. 5-6)

le iterazioni:

corpo 'nfermi, occidi, podere strai,
onor, amor scacci, vizi accolli...

(son. 181, vv. 9-10)

l'apostrofe, che è anzi alla base di tutti e ne detta i caratteristici inizi e si complica a volte con l'anafora:

Superbia, tu se' capo di peccato...

Castitate, tu luce e tu bellore...

distinzione, ancora una volta, serve principalmente a una comodità di schema e permette, raggruppando entro il vasto canzoniere guittoniano gruppi di componimenti che hanno più stretti legami d'ispirazione, di esaminarli minutamente in un più ampio discorso, e di cogliere così, come nel gioco di faccette di un prisma, il vario — ma sempre coerente — atteggiarsi della personalità poetica guittoniana (1).

La facile e sciolta cantabilità, cui si è accennato, caratterizza la ballata XXXVI alla Vergine Maria, ottenuta con le rime facili e frequenti, per l'uso della rimalmezzo che spezza gli endecasillabi, conferendo un andamento più leggero e scorrevole. Si leggano i versi iniziali dal ritmo agile e sciolto: la ripetizione del verbo (sullo schema delle *coblas capfinidas*) serve a incatenare più strettamente la ripresa a tutta la strofa, accentuandone il facile fluire:

Graziosa e pia,
virgo dolce Maria,

(1) La poesia religiosa aveva una ricca tradizione trobadorica: da Peire d'Alvernha a Giraut de Bornelh, a Lanfranc Cigala riecheggiano spesso nei canzonieri occitanici lodi, invocazioni, accorate confessioni, e, soprattutto nel periodo più tardo, sono molti i canti alla Vergine che testimoniano la tendenza a passare dall'amore umano a quello divino. È quindi facile indicare delle somiglianze: ma esse per lo più si limitano ad analogie così facili e a ripetizioni di concetti così comuni da essere ben scarsamente significative, riportabili al patrimonio comune di espressioni religiose, formatosi nella tradizione: soprattutto se si tengano presenti le fonti comuni di tutta la poesia religiosa medievale: l'innografia latina e i libri sacri. Si tratta in realtà di echi, difficilmente precisabili e delimitabili, che si uniscono a suggestioni provenienti da altre tradizioni, ad esempio le laudi, trascurate dal Pellizzari e su cui già il Torraca richiamò l'attenzione. Basta infatti sfogliare una raccolta di laudi di questo periodo, le Laudi Cortonesi (*Laudi Cortonesi del sec.* XIII, a cura di G. Mazzoni, Bologna, 1890) per trovare somiglianze di espressioni e di intonazioni, che accentua l'uso frequente dello stesso metro e soprattutto una stessa scelta di temi: lodi alla Vergine, ballate ispirate ai più rilevanti episodi della vita di Cristo specialmente la Passione, celebrazione di Santi e in particolar modo di S. Francesco; anche se certo, nel modo di sviluppo, vi siano evidenti differenze, sia per l'approfondimento della meditazione, sia per la complessità di stile.

per mercé ne 'nvia — a salvamento!
Enviane a bon porto,
vero nostro conforto,
per le cui man n'è porto — tutto bene...

e la strofa finale, in cui gli epiteti ricordano le sequenze medievali e le laudi (1):

Viva e surgente vena,
la qual tutto ben mena,
preziosa reina — celestiale,
per tua santa mercede
sovra de noi provede,
ché forte ciascun sede, — for te male (2).

C'è però nell'ultimo verso un'intonazione vigorosa e, direi, drammatica tipicamente guittoniana, ottenuta con la rilevata espressività del verbo concreto « sede » cui la rima dà risalto, creando anche una pausa da cui si leva più intenso il secondo emistichio che lo determina: « for te male »: il « for te » riprende, con un gioco di parole non privo di efficacia e di significato, il rafforzativo iniziale.

È presente, d'altra parte, in tutta la ballata, accanto al tono scorrevole e diffuso, l'atteggiamento ragionante

---

(1) Sono frequenti nelle laudi epiteti immaginosi spesso accumulati:

Fonte se' d'acqua sorgente,
madre de Dio vivente,
tu se' luce de la gente...
tu se' verga, tu se' fiore
tu se' luna de splendore...

È avvertibile in ciò probabilmente anche l'influsso delle sequenze latine: si pensi a « De Maria virgine » di Adamo di S. Vittore (in *Poesia latina medievale*, a cura di G. Vecchi, Guanda, Parma, 1952).

(2) L'Egidi legge questo verso:

ché forte ciascun sede — forte male!

Mi sembra probabile però che si debba scindere uno dei due « forte » in « for te »; forse meglio il secondo, ricordando la tendenza di Guittone alla *traiectio* per dare maggior rilievo agli elementi del verso: l'accento enfatico che la lettura dell'Egidi con la ripetizione di « forte » sottolineava, si mantiene, ma si complica di un gioco di parole.

e sentenzioso. Esso si giova a volte di questa cantante facilità:

> Ahi, perché sì non piace
> acquistar te verace,
> come l'aver fallace — d'esto mondo?
> Già qual fusse signore
> d'ogni terren riccore,
> no gl'impierebbe core, — tant'è perfondo,

dove il motivo tanto caro a Guittone dell'impossibilità dell'uomo di trovare compiuto appagamento nelle cose terrene — che spesso gli detta versi di felice espressività — acquista una pienezza musicale e una delicatezza d'espressione, in cui si attenua la sentenziosità dell'affermazione: si noti la rima, che sottolinea le parole vicine «signore, riccore, core», quasi opponendo quest'ultima alle due precedenti, la felicità di suono e di posizione di «tant'è perfondo», su cui la voce sembra smorzarsi, prolungandone sommessamente l'eco. Ma altre volte questa propensione si fa evidente in certi passaggi ragionativi («sì com credo») e in certi rilievi pratici («e ragion n'hai che d'un ben te dà cento») e l'espressione assume un concreto e realistico risalto:

> Ma certo poi la morte
> troppo 'l *comperrai* forte...
>
> e serai *vano* e *casso*
> del gran dolcior...

È anche interessante osservare nelle canzoni alla Vergine (e particolarmente la XXVII) la trasposizione mistica della terminologia amorosa, quasi a voler rendere più marcata, con una sorta di palinodia, l'opposizione al «disamore» cortese, così a lungo cantato. Espressioni come «amanza, Amor, masnada, donna mia, mertar, corte, zambra» ecc. riecheggiano spesso: e se ciò non è una novità, ritrovandosi anche in alcune poesie religiose provenzali, assume però un suo rilievo particolare dal fatto che l'assunzione in significato etico e morale di termini della tradizione amorosa è un carattere peculiare di tutta la poesia morale guittoniana (si

pensi a certi usi di « sollazzo, affinare, disdotto, pensamento, gioia ») (1).

Accanto alle lodi della Vergine la Passione di Cristo è uno dei motivi che troviamo più spesso nelle laudi, che ne ricordano gli episodi principali, a volte anche con una certa immediatezza :

A la colonna fu spoliato
per tutto 'l corpo flagellato
d'ogne parte fo insanguinato...
Nel suo volto li sputaro
e la sua barba sì la pelaro
facendo beffe l'imputaro
che Dio s'è fatto falsamente (2).

Ma in genere, nelle laude, lo svolgimento si arresta a questa raffigurazione e all'invito (spesso contenuto nella ripresa) a lodare e a piangere chi ha confuso « lo nimico » : nella ballata guittoniana dedicata a Gesù vi è ben più ricco approfondimento.

Fin dai primi versi lenti e gravi, pur nella facilità di ritmo della ripresa :

O bon Gesù, ov'è core
crudel tanto e spietato
che veggia te crucïato
e non pianto porti e dolore?

---

(1) Cfr. Folena, *Pensamento guittoniano* in « Lingua nostra » XVI, 1955, pp. 100-104 e anche Egidi, *Guittone, I Frati Godenti e i Fedeli d'Amore*, in « Nuova rivista storica » 1937, pp. 158-95. Si ricordi poi quanto il Levi (*Cantilene e ballate*, in « Studi medievali » IV, pag. 296) dice sulla possibilità di un rapporto tra la ballata XXXIX e una cantilena giullaresca molto popolare intorno al 1287 in Bologna. Guittone avrebbe udito questo canto invitante all'amore e ne avrebbe tratto ispirazione, volgendo il motivo profano a significazione religiosa : e certo questa ballata, forse direttamente ispirata a quella bolognese, riecheggia le molte ballate invitanti alla danza d'amore della tradizione francese e provenzale, che l'Aretino doveva ben conoscere. Egli scandisce così il mistico invito in un ritmo facile, ma anche robustamente vibrato, segnando con l'epanalessi l'assiduo ritornello che dà agilità e slancio al componimento :

Vegna, vegna — chi vole giocundare
e a la danza se tegna!...

(2) Da « De la crudel morte di Cristo » in *Laudi Cortonesi* cit.

la ballata ha un andamento raccolto e commosso, rallentato anche dalla ripetizione della stessa invocazione iniziale, « O bon Gesù », che stacca una strofa dall'altra, attenuandone lo sviluppo logico: dà l'impressione di una meditazione di fronte a una figurazione del Crocifisso. Ritornano infatti frequenti gli accenni alla sensazione visiva: « veggia », « e manifesta vedela in figora », « miri catono ». E dopo alcune strofe in cui il poeta sintetizza, trasferendola nella sua tipica dialettica di opposizioni, la grandezza dell'intervento divino (« scendesti a terra, noi a ciel montando / e, facendo noi dii, om te facesti ») e accumula, con insistente iterazione, gli epiteti di lode, la raffigurazione delle sofferenze di Cristo acquista una intensità più drammatica e affettiva da questa accentuata presenza sensibile:

O bon Gesù, noi *vedemo* te
come mendico a piede afritto andare;
afamato, asetato e nudo se',
né magion hai, né cosa alcuna, pare...

O bon Gesù, te, tal barone,
vedemo lasso, preso e denudato,
legato en fondo, siccome ladrone;
e il tuo bel viso battuto e sputacchiato;
apresso in croce afitto, a pogione
bever fele, de lancia esser piagato...

Vien fatto di pensare a quei Crocifissi pisani e lucchesi (tanto diffusi in questo periodo) con le storiette della Passione raffigurate nella tabella ai lati del Cristo: quasi che lo sguardo del poeta, abbandonata la dolorosa figura centrale, indugi ora sulle singole scene particolari. E l'immediatezza di raffigurazione, per cui gli episodi sono visti istantaneamente nell'atto che sono, e prendono concreta vita (si noti l'uso del presente che sottolinea questa attualità: « ... asetato e nudo *se'* / né magion *hai*... te *vedemo*... de lancia *esser* piagato ») rende più drammatico il contrasto con l'indifferenza fredda degli uomini. Questo motivo, che pervade tutta la ballata e la anima di sentimento profondo e fervido, il poeta esprime efficacemente là dove non frange in ana-

lisi il suo pensiero. Si leggano ad esempio i versi 73-81 : il sacrificio di Cristo è annunciato in un ritmo fortemente scandito, con un incalzante seguito di espressioni parallele, enfaticamente rilevato dalla posizione delle parole :

Prèso è solvitòr d'ogni legàto,
laidìta e lividàta ogni bellèzza,
onòre tùtto e piacèr disorràto;
è dannàta giustìzia a falsèzza,
e disolat'è grandèzza,
è vìta e mòrte a dolòre!

E dalla pausa dell'esclamazione sorge smorzata e accorata, ma sicura nella consapevolezza, la confessione (si osservi la « e » iniziale, che lega più strettamente i versi ai precedenti, sottolineando l'opposizione e il progressivo rallentamento e affievolimento dei suoni) :

E di tutto ciò che ditt'aggio,
el fellon nostro coraggio
no nd'ha pietà, né amore.

Lo stesso stacco, come il levarsi fermo di una voce repressa che ha preso forza dentro, è anche nei versi finali lenti, fortemente segnati dalle pause, dove il sentimento dell'aridità e dell'insensibilità del cuore umano si trasforma in immagine concreta e anche la similitudine, di tradizione provenzale, acquista vivace forza espressiva :

O bon Gesù, apre el core
nostro, crudel, duro tanto,
ritenendo, a far di te pianto,
com aigua 'n ispungia, dolore.

Alle lodi di S. Francesco e S. Domenico, le « rote della biga », Guittone dedica due componimenti, di cui spesso si sono rilevati degli echi nei canti danteschi (1). Ed è certo probabile, pur tenendo conto delle fonti co-

(1) Così il Pellizzari e anche il Torraca, *Di un commento nuovo alla Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1899.

muni da cui possono aver tratto spunto i due poeti, che Dante, il quale risentì l'influsso guittoniano più di quanto non ammetta, abbia avuto presenti le ballate dell'Aretino soprattutto quella, vigorosissima, a San Domenico.

L'elogio del Santo si snoda in un ritmo facile e agile di ottonari e novenari, con una scioltezza quasi cantabile che il gioco delle rime interne accresce:

Meraviglioso beato
e coronato — d'onore,
onor sé onora e cresce,
a guisa de pesce — in gran mare,
e vizio s'asconde e perisce
e vertù notrisce — a ben fare,
sì come certo appare,
per te, Domenico santo,
unde aggio canto — in amore,

ma questa facilità apparente a una lettura più attenta rivela, come sempre, una sapiente costruzione e la presenza dei moduli retorici, indissolubili in lui dall'espressione dei sentimenti anche più fervidi. Proprio della prima strofa il Baehr (1) ha osservato come si sviluppi secondo i dettami dell'*expolitio B* e sia tutta un'amplificazione del concetto di «onore», dalla sentenza del verso 3 alla similitudine del verso 4, cui segue l'affermazione opposta (*contrarium*), l'esempio, la conclusione. Così l'insegnamento dei trattati retorici che consiglia l'accumulo degli epiteti («Igitur eadem persona ad approbationes multis debet informari epithetis, ut quae non possunt singula, multa iuvent») si riflette probabilmente nelle strofe successive: ma il poeta infonde vigore e vita a questo modulo che gli è caro, risolvendolo in un'onda sonora trascinante:

Chi tanto fu per Dio tratto,
già fa mill'anni, in vertute,
d'onni salute — coltore,
agricola a nostro signore,
non terra, ma core — coltando,

(1) R. Baehr, *op. cit.*, pp. 222-23.

fede, speranz'e amore
con vivo valore — sementando?
Oh quanti beni, pugnando,
fa' in diserti giardini
con pomi di fino — savore,
tu, maestro, reggendo e 'nsegnando,
medico, sanando — onn'infermo,
rustica, caduti levando,
pilastro, fermando — el non fermo,
nel secul e in chiostro e in ermo,
per costumi vita dottrina,
la qual pur s'affina — in valore!

Le immagini vigorose (che richiamano a volte il linguaggio evangelico) e il ritmo animato danno movimento e calore: osserviamo l'uso dei gerundi (con un valore anche di rincalzo semantico « ... *coltore*... non terra ma core *coltando* ») che danno elasticità alla struttura, valorizzando l'intreccio delle rime interne, e provocano un andamento più serrato. Né questo incalzante slancio subisce cedimenti: la voce passa con brevi pause da una strofa all'altra, sempre scandita con energia (« Errore e stoltezza abondava / e catuno stava — ne muto, / fede e vertù amortava... ») fino al commiato finale, dove il *topos* della modestia assume una colorazione energica che dimostra forse la consapevolezza dell'autore:

Und'eo serò tacitore;
ma tuttavia ciò ch'è ditto
ascondo, nì getto — non, fiore.

Il motivo dell'incapacità a svolgere pienamente il proprio tema di lode (tipico *topos* dell'esordio) ritorna anche all'inizio della ballata seguente, ma sviluppato più prolissamente e in modo più tradizionale. Del resto tutto questo componimento, dedicato a S. Francesco, ha un andamento meno serrato del precedente: il prevalere degli endecasillabi gli conferisce un tono più disteso, che fa luogo al ragionamento e all'analisi. Si ritrovano qui modi tipici del Guittone sermonatore di alcune rime e delle Lettere: da certe similitudini pratiche introdotte a meglio chiarire il pensiero (« non conven pentulaio auro ovrare »), al discorso sviluppantesi attraverso i

« ma » e i « ché », all'uso più scoperto dei modi retorici. I motivi agiografici comuni alle laudi acquistano naturalmente una complessità diversa e una sottolineatura oratoria: a dar risalto alla grandezza del Santo il poeta ricorre nelle strofe centrali all'artificio della ripetizione insistente della medesima parola o radice: « magno, maggio, maggiore » si ripercuotono da verso a verso, e l'opera benefica di S. Francesco si configura, seguendo anche risonanze bibliche e evangeliche (1), nel prediletto contrasto antitetico:

> Lingue parlanti inique hai fatto mute,
> e mute parlatrici e a bon trattando.
> Ciech'era 'l mondo: tu failo visare,
> lebroso: hailo mondato...

Così, se in parte è certamente esatto quanto già il Vossler (2) affermava, notando che la poesia religiosa guittoniana « cerca con sicuro istinto il contatto della ballata popolare », e mettendo così in luce quella facile e sciolta musicalità che spesso le è propria, dobbiamo però sempre tener presente l'inclinazione verso uno stile complesso ed elaborato, ora più avvertibile ora dissimulata, che è congeniale alla personalità guittoniana e alla sua cultura e ne costituisce anzi il suggello caratterizzante.

IV - Conclusione

L'originalità di Guittone, sia come poeta d'amore che morale, sta non tanto nelle cose che dice (che si ritrovano per lo più nella tradizione precedente) ma nel modo con cui le dice: lo abbiamo già ripetutamente messo in luce. Ora, giunta al termine dell'esame particolareggiato delle rime guittoniane, divise secondo i principali motivi di ispirazione, volendo sintetizzare in un'unica espressione

---

(1) Matteo, XI, 5; Isaia, XXXV, 5, 6.

(2) G. Vossler, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*, Bari, Laterza, 1927, vol. II, parte I, p. 114.

il tipico e caratteristico modo di stile dell'Aretino, mi si presenta spontaneamente alla memoria quella definizione di « chiaroscuro metafisico » (1) che è stata data a indicare il segno maggiore della sua arte. Essa mi sembra ben riassumere il teso, drammatico e vigoroso stile guittoniano, in cui ogni espressione acquista peso e dimensione sensibile, abolito ogni colore : veramente un bianco e nero che accentua il rilievo, la corposità, non il decorativismo cromatico, la ricchezza ornamentale.

Non c'è mai in Guittone la ricerca decorativa, l'indugio sulle vivide immagini piacevoli e colorate (2) : ciò spiega in parte la mancanza, rilevata dal Baehr della *digressio,* lo scarso uso della *descriptio* (abbiamo già notato la prevalenza della *descriptio* intrinseca), soprattutto con assoluta assenza di una descrizione di natura che pure egli trovava frequente, anche se spesso convenzionale, nei modelli provenzali.

---

(1) C. Segre, *op. cit.*, e recensione a M. Marti in « Lo spettatore italiano », 1954, pp. 542-544.

(2) E' necessario qui accennare alla questione dei sonetti 118-138, tramandati dalla Giuntina e pubblicati dall'Egidi, sia pure con qualche dubbio. La difesa della loro autenticità fatta dal Debenedetti (*Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, Città di Castello, 1912, pp. 71-81) in seguito anche al ritrovamento in altri codici di alcuni sonetti, ha convinto l'Egidi a comprenderli nella sua edizione : alcuni sono stati pubblicati dal Salinari (*La lirica del 200*, Utet, Torino 1951) e il De Robertis, Del Monte e Baehr li esaminano nei loro studi. Tuttavia ancora il Contini, nella recensione all'Egidi, ha messo in evidenza che, se certamente da accettare sono i sonetti 121-123-130-131 rivendicati dal Debenedetti, le altre composizioni presentano caratteristiche di lingua che sembrano confermare i dubbi di attribuzione. Non mi sono perciò particolarmente soffermata su questi sonetti che appaiono certo a una attenta lettura molto diversi dalla solita intonazione guittoniana e formanti in gruppo nettamente a sé, con ad esempio una del tutto nuova frequenza di appellativi immaginosi « rosa del giardino », « fresco giglio delicato », « fior novello / che di spinoso ramel sete nato ». Ricchi di immagini e spunti felici, essi appaiono molto interessanti : ma poiché più che precisare e compire la personalità poetica dell'Aretino, essi verrebbero ad ampliarla in altre direzioni, mi sembra meglio sospendere su di essi il giudizio, per tema di proseguire in quella valutazione basata su apocrifi, che è stata abbastanza a lungo una costante della critica guittoniana.

Il poeta, tutto volto a rendere sensibile ogni parte del proprio discorso, anche le idee e i sentimenti, mira a una espressione vigorosa che dia a ciò che dice un forte rilievo: di qui quell'aderenza al concreto che caratterizza il suo stile e che dà a tutte le parole, anche agli astratti, peso e volume, ottenuta particolarmente con l'adozione di vocaboli usuali, ma risentiti e corposi, che abbiano un loro « spessore » e delle possibilità evocative. È vero che nella letteratura volgare del 200 affiora la tendenza verso una materializzazione dell'espressione (1): tuttavia questa propensione in Guittone diviene particolarmente marcata e determinante della sua singolare espressività.

Ci siamo soffermati ripetutamente su questa peculiarità e abbiamo visto come spesso la « forte presa sul reale » suggerisca all'Aretino immagini che si imprimono nella memoria. Ricordiamo ancora l'*incipit* del sonetto I, in cui il dominio d'amore acquista intensità sensibile:

> Amor m'ha priso e *incarnato* tutto
> e a lo core di sé *fa posanza*
> e di ciascuno membro *tragge frutto*...

i versi 29 e 30 della canzone XXXII, che trasformano in rappresentazione visiva la corsa dell'uomo verso la dannazione:

> per che ciascuno *remo*
> tenem, vogando quanto potem ver male,

i versi 39-40 della canzone XXI dal verbo fortemente, concretamente rappresentativo:

> quanto e dolze e piacere
> su me *distese* amando,

e si potrebbe citare ancora a lungo (2).

---

(1) Cfr. gli studi del Curtius, di M. Corti, del Malagoli, in cui viene messa in luce.

(2) Questo gusto metaforico non manca di raggiungere qualche eccesso, in immagini forzate ed inadatte, che spesso i critici hanno

Si può rilevare una predilezione di Guittone per certe parole particolarmente adatte a suggerire con immediatezza una percezione sensibile: « posare » ad esempio e i derivati (« reposa, posanza, poso »), « sedere », « reggere » e le locuzioni che indicano l'idea della consumazione, del disfacimento. « Sfare, struggere, assotigliare, consumare, consumamento, fondere, sfogliare » ritornano spesso nel canzoniere guittoniano e testimoniano ancora, più che l'aridità sentimentale in Guittone, come vorrebbe il Del Monte, quel suo desiderio di rendere in modo intenso, fisico le affermazioni (« chè vizio *strugge* onor... » (son. 219), « Corpo infermi, invegli, poder *isfai*... » (son. 178) e soprattutto i sentimenti « Tutto mi *strugge* in pensero e in pianto... » (canz. VI), « Che par mi *sfaccia* lo corpo e lo core... » (canz. VII) « La dolorosa mente ched eo porto / *consuma* lo calor, che mi sostene... » (son. 131).

Proprio per questa ricerca di una espressività intensa, radicata nel reale, che gli fa porre vocaboli comuni, magari plebei, accanto a quelli aulici, nella sua poesia non

---

posto in luce, traendone motivo per deprecare la pesantezza e la goffaggine guittoniana. Certo i versi 41-42 della canzone XL:

> Messer padre, del cor meo la cervice
> devotamente ai piei vostri s'enchina,

e i versi 31-33 della canzone XLII:

> Quant'aggio e quale in voi ver bono amore,
> non partuir po core:
> tenelo in ventre e vol non poi guaimenta...

o i versi 8-16 della canzone XLVI al nostro orecchio moderno risuonano stonati: ma non bisogna dare a queste esagerazioni episodiche un valore eccessivo, come è stato fatto, fino a trarre da esse un giudizio sulla poesia guittoniana, soprattutto tenendo conto che nell'età medievale tali usi di metafora erano abbastanza diffusi (cfr. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin*, Paris, Presses Universitaires, 1956, p. 166 sgg.), in S. Agostino troviamo ad esempio la « manus linguae meae », le « aures cordis », i « tormenta parturientis cordis mei » e anche il Petrarca ricorre a simili trasposizioni concrete:

> Con le ginocchia de la mente inchine
> prego che sia scorta...

cogliamo quasi mai quelle immagini fragili e stilizzate, ma vibranti di luce e di colore, che illuminano a volte la poesia provenzale e siciliana. Si osservino ad esempio le similitudini: nella scuola siciliana esse introducono un mondo favoloso e leggendario — la salamandra che vive nel fuoco, la fenice, il basilischio, — e, anche quando sono ispirate alla realtà, i fenomeni, in fondo positivi, assumono una apparenza fantastica e quasi arcana, come la luce della candela che attira la farfalla o il « fantino », il ferro attratto dalla calamita, la grandine che si origina dalla folgore.

In Guittone l'uso delle comparazioni non è molto frequente, specialmente nelle Rime Amorose, ma anche qui viene in luce il suo senso del reale e il suo amore per il concreto in similitudini più legate alla realtà pratica:

come ferro, che più duro è tagliato,
e ten la taglia poi meglio che cera,
(XX, vv. 51-52)

com'io te de lo marco
de lo mal tuo non ho gran un pesato.
(VII, vv. 103-104)

Non mancano naturalmente accenni convenzionali e senza rilievo ai personaggi più noti della topica cortese (Elena, Prezevallo, Lanzalotto): ma le similitudini più schiettamente guittoniane sono proprio queste, frequenti soprattutto nelle Rime morali, ispirate a immagini comuni, quotidiane, che a volte possono apparire banali, ma che raggiungono spesso una robustezza non lirica, ma didatticamente suggestiva:

Come a lavorator la zappa è data,
è dato el mondo noi: non per gaudere,
ma per esso eternal vita acquistare...
(XXVI, vv. 73-75)

e una sentenziosità pratica in un tono medio, pieno di energia morale (1):

(1) È frequente in Guittone l'andamento sentenzioso, che ben si addice alla sua personalità di moralista e che rientra d'altra parte nella cultura medievale: l'uso delle sentenze e « proverbia » era in-

Pungente spina non po già fico dare
ni amor gioi d'amare...
(son. 155, vv. 10-12)
Non vole a Roma andare
ver d'Alamagna ritto om camminando...
(XLVIII, vv. 24-25)

Ma il « chiaroscuro », che dia risalto a tutto rilievo alle espressioni, non è solo ottenuto con questa continua aderenza al reale e con l'uso di parole concrete, fortemente significanti: esso prende forza anche nella predilezione per determinate figure retoriche e moduli di stile. Abbiamo già rilevato l'importanza dell'insegnamento retorico nell'Aretino e ci siamo ripetutamente soffermati su alcune forme particolarmente ricorrenti: basta sfogliare del resto l'accurato studio del Baehr sulla retorica guittoniana, per osservare come ci sia nel poeta una spiccata preferenza per taluni modi rispetto ad altri, anche se l'autore non sempre ne dà una interpretazione critica o si limita a generiche notazioni che spesso riflettono l'intonazione negativa della maggior parte della critica guittoniana: ma che è invece notevolmente significativa quando la si consideri in relazione al gusto poetico guittoniano e si osservi come le figure scelte siano in genere le più adatte a esprimere vigorosamente e visivamente il pensiero.

Appare così evidente il gusto per le forti contrapposizioni di cui la più visibile manifestazione è la frequenza delle antitesi, che punteggiano insistentemente tutta la poesia, morale e amorosa, guittoniana. L'atteggiarsi in forma antitetica del pensiero viene anzi ad apparire veramente connaturato alla personalità guittoniana: la gioia e il dolore d'amore, la vanità del desiderio di ricchezza, il ricordo di Arezzo, la sorte dell'anima dopo la morte, tutto si configura in lui in un assiduo contrasto di luci e

---

fatti suggerito dai trattatisti, e le raccolte dei proverbi erano molto diffuse: cfr. G. Vecchi, *Il proverbio nella pratica letteraria dei dettatori della scuola di Bologna*, in « Studi mediolatini e volgari », II, 1954, pp. 283-302.

di ombre e il suo stesso moralismo si orienta sempre verso la dialettica del « giusto » e « non giusto », di « ragione » e « mattezza », di « bene » e di « male ». La stessa vita umana si riassume in un gioco di antitesi tra « gioia » e « noia » :

ch'onne mondana gioia,
tarda, corta, leggera, è de noi mesta;
la fine, u' pende tutto, è sola doglia.
Ma noia è sempre *presta,*
lunga, grave, e sol ha fine a morte!

(XXXII, vv. 57-61)

dove il parallelismo degli aggettivi sottolinea, con la triplice coppia di opposizioni, il contrasto fondamentale.

Se l'antitesi è di gran lunga il procedimento più usato, la ricerca guittoniana del risalto ottenuto con la contrapposizione si giova anche di altre forme, quale ad esempio l'*oppositum,* figura dell'*amplificatio* assai affine all'antitesi, che egli usa abbastanza frequentemente, pur se non in misura tale da farne uno dei moduli più rilevati del suo stile. Guittone se ne serve per condensare brevemente un'opposizione in espressioni affermative, ma che danno risalto, con la negazione, anche al termine del contrasto :

Non ver lignaggio fa *sangue, ma core,*
ni vero pregio *poder ma vertute...*

(XLVI, vv. 49-50)

... aver sacco pieno
e voito core, *carco è, non aitora*

(son. 146, vv. 16-17)

non di cavalier norma,
ma di ladroni...

(XXXIII, vv. 30-31)

Il valore enfatico della negazione, con il suo gioco di ombre e di luci, è del resto fortemente sentito dal poeta aretino : è frequente l'uso di « non » in composizione con un nome o un aggettivo (esempi analoghi si trovano anche nei poeti precedenti, ma più raramente) per sostituire il vocabolo opposto : « non agio, non potenza, non giustizia, non podere, non saggio... » che, oltre a sottolineare la

negazione, dà maggior rilievo e spicco all'idea espressa dal vocabolo positivo.

Un risultato analogo Guittone ottiene a volte spostando la negazione, che viene a trovarsi così accanto al sostantivo invece che al verbo cui si riferisce:

> e non pianto porti e dolore...
>
> perché non misura hai né ragione...
>
> non bestia ha descrezione,
> ben cernendo dal meglio...

sottolineando, secondo la tendenza duecentesca, più che l'azione (verbo), le cose (sostantivo). Rientra d'altra parte questo procedimento in una tecnica particolarmente cara a Guittone: abbiamo già ripetutamente rilevato l'uso di trasposizioni, inversioni, iperbati, che danno a volte ai versi guittoniani una caratteristica lentezza e gravità (1). Sarebbe interessante soffermarsi sulla questione dell'ordine delle parole in Guittone, che è una delle cause della sua difficoltà e che ha fatto spesso parlare di astruseria, bizzarria, artificiosità. Mi limito ad osservare come spesso certe disposizioni, in apparenza arbitrarie e bizzarre, mostrano in realtà l'applicazione sapiente di una figura retorica e hanno il preciso compito di far risaltare il concetto espresso e le singole parole, rispondendo al bisogno espressivo di Guittone e alla sua tendenza verso l'accentuazione enfatica. Spesso ad esempio — lo ha messo in luce il Baehr — l'iperbato è usato a separare le dittologie sinonimiche (sostantivi e aggettivi) in modo di dare maggior forza ai due membri, togliendo l'apparenza di tautologia che spesso la coppia porta con sé: e similmente al verso 80 della canzone XLVIII il sostantivo intercalato tra i numerosi aggettivi rallenta il ritmo e

---

(1) È questa del resto la funzione caratteristica dell'iperbato, secondo G. di Vinsauf:

> Surgit item *quaedam gravitas* ex ordine solo
> quando, quae sociat constructio, separat ordo...

porta la voce a soffermarsi su ogni membro dell'iterazione, quasi sillabandola e scandendone la progressione:

in vil noiosa gioi brutta carnale.

Questo accenno ci porta anche a mettere in luce un'altra figura retorica, che ha un impiego così vasto da apparire caratteristica dello stile guittoniano: la congerie. L'uso delle iterazioni (soprattutto della dittologia e della iterazione ternaria) è ben frequente nella poesia provenzale e ne costituisce anzi un modulo di stile caratteristico, che passa poi a tutta la tradizione poetica successiva (1): l'abbondante uso guittoniano dimostra quindi il suo assorbimento della tecnica provenzale, oltre che la applicazione di una delle forme più semplici e più evidenti di *amplificatio*. Ma è interessante osservare come Guittone per lo più non applichi tale modulo scialbamente e piattamente, riducendolo a poco significanti tautologie, ma cerchi attraverso ad esso un valore espressivo (2). Questa ricerca di efficacia è soprattutto evidente nelle iterazioni a tre e più membri in cui si manifesta chiaramente il desiderio di dar risalto a un concetto con il cumulo delle parole che ne rilevino enfaticamente il valore e che lo lumeggino più attentamente, con l'assidua insistenza sulla stessa idea. Gli esempi si potrebbero moltiplicare: basti ricordare certi caratteristici *incipit* (complicati dall'applicazione dell'anafora) « O felloneschi, o traiti, o forsennati », « o benigna, o dolce, o preziosa », i versi 9-11 della canzone XXVII, dove l'accumulo degli aggettivi scandisce drammaticamente la situazione del poeta prima della conversione:

e venni ingrotto, infermo, pover, nuto,
cieco, sordo e muto,
desviato, vanito, morto e peggio...

(1) Cfr. T. Elwert, *La dittologia sinonimica nella poesia romanza delle origini e nella scuola poetica siciliana*, in « Bollettino centro studi filologici e linguistici siciliani », 2, 1954, pp. 152-177.

(2) Il Baehr (*op. cit.*, p. 366) mette in rilievo la tendenza verso la variazione dell'espressione per cui il poeta raramente ripete la stessa coppia, ma, pur mantenendo costante uno dei due membri, lo associa a un vocabolo diverso.

C'è anche, a mio parere, in questi casi, una compiacenza per la propria ricca scelta lessicale, un gusto della parola *assaporata,* secondo l'espressione del De Robertis, nella sua potenza e concretezza, che abbiamo già avuto occasione di indicare in Guittone. E certo l'Aretino, proprio per la sua ardua e conquistata espressività e per il grande insegnamento d'arte e di tecnica che gli veniva dai provenzali e dalla sua esperienza delle forme del *trobar clus,* ben doveva sentire il valore della parola, in tutte le sue possibilità : si ricordi anche il suo gusto per la parola-rima che, se a volte si inaridisce in puro virtuosismo, diventa però altre volte (si pensi ad esempio al già citato sonetto 78, di sapore dantesco) tramite di intensa efficacia e di singolare forza espressiva.

Così esempio richiama esempio, e l'esame di un modo di stile si ramifica in nuovi riferimenti, porta alla nostra memoria altri aspetti e altre forme in un discorso che potrebbe essere continuato a lungo ; ma mi pare che già da questa breve scorsa riassuntiva di alcuni dei moduli in cui si rifrange il chiaroscuro guittoniano, appaia sufficientemente come ogni elemento, ogni predilezione per modi determinati obbedisca sempre a una stessa ricerca espressiva e si componga quindi con gli altri in un insieme unitario, a formare uno stile fortemente personale e coerente alla personalità del suo autore.

Maria Teresa Cattaneo.

PASCOLI TECNICO

I.

Lo sappiamo tutti, ma non dobbiamo dimenticarlo, che un artista al lavoro è una personalità felicemente doppia. Tutta una parte di lui si concede all'impeto e al piacere di esprimersi, ma intanto c'è dentro di lui, come al suo vertice, qualche cosa di acuto, di pacato e di razionale che guida, modera e osserva. È una istanza che non spegne quella che si chiama l'ispirazione: nemmeno quando la sorveglia con un certo distacco ironico. Fra l'altro ne risulta, nei testi più validi, quella compresenza di poesia e tecnica che, ancora più d'intreccio, è fusione.

Nel caso delle poesie del Pascoli (e alle sue sole poesie, e italiane, mi riferisco), è forse particolarmente caratteristico vedere come a un fin troppo evidente abito lirico e sentimentale possano accoppiarsi applicazioni tecniche attentissime, abilissime. Forse non si è parlato abbastanza, finora, del lato tecnico del Pascoli. Se si sono mosse riserve alla sua poesia (fin troppe), lo si è fatto in nome di pecche della sua psiche; ma mi sembra che per pochi altri poeti si sia agitata meno la contrapposizione tuttavia abbastanza rettorica e usuale di poesia e tecnica.

Non intendo da parte mia contrapporle, la sua poesia e la sua tecnica; anzi insisto sul loro essere avvinte, tanto che spesso è difficile accordarsi se un particolare sia prevalentemente tecnico o poetico, e ogni caso è sempre un risultato a due componenti, in proporzione diversa ogni volta. Ma siccome qui a me importa accentuare il fatto che in Pascoli non possediamo soltanto un grande

poeta bensì un grande tecnico, non sarò troppo schizzinoso nel citare alcuni aspetti nei quali insomma il momento tecnico ha una sua evidente importanza. Così nelle composizioni pascoliane mi verrà guardato soprattutto alla *abilità* e alla *consapevolezza* dell'autore, se poesia invece è naturalezza e istinto.

La materia è tanto abbondante, che bisognerà scegliere alcuni pochi aspetti fra i molti e, per un aspetto, alcuni pochi esempi fra i moltissimi. Così, per dare una prova di come il Pascoli abbia ragionato anche teoricamente sui fatti tecnici, rinuncieremo a ricordarlo nei particolari come il professore che, di buona o di mala voglia, ha pur dovuto occuparsi con attenzione di personalità e opere e del fenomeno letterario in genere (tanto più ha dovuto badare alla tecnica insegnando latino e greco): non citeremo le osservazioni tecniche del dantista e non allineeremo tutte quelle disseminate nelle altre prose, comprese le introduzioni alle sue raccolte di versi. Neppure ci soffermeremo a casi estremi come le *Regole di metrica neoclassica* o il lungo scritto al Chiarini su quella metrica stessa. Ci limiteremo a un solo caso, dei meno citati: che originalità e nettezza nella sua concezione del tradurre, che è poi tra l'altro concezione tecnica di stile, in *La mia scuola di grammatica.* « Dobbiamo... osservare, traducendo, la stessa proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro col di fuori ». Dire semplice se era semplice, pomposo se era pomposo; e non abbellire.

Allo stesso modo, volendo pur richiamare l'attenzione sul lato anche di manifestazione tecnica della onomatopea pascoliana, lascio i casi che il Devoto negli *Studi di stilistica* (1) ha chiamati « onomatopea espressiva » e

(1) Determinatamente al mio tema, oltre che il Devoto (*Decenni del Pascoli*, in *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950, pp. 193-218; prima, col titolo di *Pascoli e la lingua italiana*, nelle *Letture pascoliane* per il Lyceum di Firenze, a cura della De Blasi, del 1937), e all'infuori di spigolature in critici come Domenico Petrini o in opere come *La formazione letteraria di G. Pascoli* (Firenze, Le Monnier,

viceversa «ibridi onomatopeico-grammaticali» e ricordo che nelle poesie del Pascoli si trovano applicazioni di

---

1953) di Giorgio Petrocchi, sono da tenere presenti le tre miscellanee recenti, nelle quali la critica filologica in senso stretto, se non ancora critica stilistica, si fa sentire per interi studi o per qualche passo di uno studio: tanto, da poter dire che negli ultimi tempi ci si sta avviando inavvertitamente e indirettamente anche a una certa maggiore considerazione della tecnica pascoliana, sia pure senza usare mai questa parola. Elenco gli studi, senza distinguere se riguardino un fatto tecnico nella loro interezza o soltanto in qualche loro accenno. Devo poi avvertire che nello scrivere la mia comunicazione, in Svizzera, non li conoscevo ancora tutti, anzi ne ignoravo anche due o tre dei più importanti (già per la data della loro pubblicazione). Non ci si meravigli perciò di qualche ripetizione apparente.

Nella miscellanea *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano, Mondadori, 1955, saranno da rilevare per il nostro caso: *Considerazioni sul ritmo nella poesia pascoliana* di F. Piemontese (pp. 237-239); *Giovanni Pascoli disintegratore della forma poetica tradizionale*, di A. Schiaffini (pp. 240-246: e col titolo di *Forma e rivoluzione poetica di G. Pascoli* era uscito nel numero unico di *Siculorum Gymnasium*, 1955, in onore di S. Santangelo); *La rima ipèrmetra del Pascoli*, di L. Vischi (pp. 247-249); *Nascita dell'esametro pascoliano* di M. Valgimigli (pp. 250-252); *Rilettura de «La poesia»*, di M. Sansone.

In *Pascoli, Discorsi nel Centenario della nascita*, a cura dell'università di Bologna, Bologna, Zanichelli, 1958: *La poesia di G. Pascoli*, di F. Flora (specialmente per la seconda parte, dalla p. 117 alla 201, dedicata al Linguaggio pascoliano); *Vita e parlare di popolo nell'arte pascoliana*, di G. Bottiglioni (pp. 341-363).

Infine nella miscellanea *Studi pascoliani*, a cura del Comitato onoranze a G. Pascoli della Società di studi romagnoli, Faenza, Stab. grafico F.lli Lega, 1958, si terrà presente soprattutto l'importante studio di G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli* (pp. 27-52).

Tra le comunicazioni al Convegno di studi pascoliani, del marzo '58 a Bologna, richiamarono la mia attenzione, collateralmente a questo mio studio lettovi: *Le prime redazioni di alcune poesie celebri del Pascoli*, del Biagini; *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, del Bigi (ora anche nel vol. CXXXV, fasc. 412, di questo *Giornale*); *Problemi delle traduzioni pascoliane*, del Devoto; *Appunti sul Pascoli prosatore: Temi e ritmi nel Fanciullino*, del Marti; *Impressionismo e logica analitica in alcune poesie del Pascoli*, del Montanari; *Pascoli e la poesia popolare*, del Santoli; *Aspetti del bilinguismo pascoliano*, del Traina; *'Vedere' 'Udire-sentire' 'Piangere' nella poesia pascoliana*, del Vallone; *Il vocabolario pascoliano*, del Vischi. Insomma, il convegno bolognese ha confermato la tendenza attuale anche all'esame filologico più o meno stretto del Pascoli, se non sempre direttamente della sua tecnica.

simbolo fonico meno evidenti e altrettanto significative tecnicamente, come il tessuto di suoni secchi e di rime aspre in *L'uccellino del freddo*, in armonia con la stagione rappresentata, oppure, nella XIII sezione di *Pietole*, gli effetti allitterativi di « e *quatte quatte* nelle placide *acque* / strepono or *qua*, le *vecchie* rane, or là », o, in *L'ultimo viaggio*, XIV : « *qual* di *querule querule ra*nelle / per un'*acqua*ta, *quan*do an*cor* c'è il sole ». In *Ate* : « Una rana *can*tava non lontana, / che lo guidò. *Qua qua, can*tava, è l'*acqua* ». Commentando in *Fior da fiore* le sue *Nozze*, per i versi : « quando la Rana chiede, quanto deve », « o voglia un paio di bachi o ciò che voglia », « gracidò : Quanta spocchia ! quanta spocchia ! », il Pascoli annota : « L'autore crede lecito pregare il giovinetto lettore di considerare i suoni gutturali e altrimenti imitativi nel parlar della rana : *qua... qua... qua... chio... qua... vo... vo* ». Ed è interessante per noi poter pensare che se ha scelto il pittoresco e familiare termine di « spocchia » lo ha fatto anche per una ragione di onomatopea.

II.

In ogni autore — anche panico come il D'annunzio o non sempre felice come il Goldoni — sta nascosto più o meno un vocabolarista. Il Pascoli aveva la sua teoria dei termini specifici ed evidentemente la promulgava per battere in breccia la indeterminatezza o universalità classicista, ma anche perché la teoria corrispondeva alla sua indole e capacità. Nelle poesie, di questa sua capacità e principio dà ogni tanto prove avanzate, che non possono non essere difficili e consapevoli, con in più l'intento di suscitare nel lettore un'ammirazione non per la poesia, ma per l'esperimento lessicale, simile a quella per un acuto di un tenore. Non mi riferisco alla ricchezza del suo lessico in genere — per esempio, come si sa, i verbi che indicano una sensazione auditiva o i sostantivi di oggetti o parti di oggetti anche

poco noti (1). Penso invece a quando in uno stesso testo troviamo intere serie di parole dello stesso « ambiente » od ordine di idee. In *La piada* si inserisce ordinatamente tutta una terminologia del fare il pane in casa; del cucito nelle sole tre terzine di *Dopo?* (*imbastitura, sopramano, costura, occhiello, ago*); del mulino in *Già dalla mattina,* concentrata quasi solo nella prima terzina: « Acqua, rimbomba; dondola, cassetta; / gira, coperchio, intorno la bronzina; / versa, tramoggia, il gran dalla bocchetta // spolvero, svola... »; del grano e delle sue fasi in *La notte,* I (*pipite, sfronzare, accestire, stocco, granire*); del fabbro ferraio in *Le armi.*

Si obietterà che, dati i rispettivi argomenti, era inevitabile usare quelle parole, e usarle tutte. Ma ciò mi sembra vero soltanto in parte. In altra parte, queste specie di liste svelano nell'autore un'insistenza accurata che è di ordine tecnico doppiamente: come esercizio di nomenclatura e come inserimento della ricca nomenclatura nel tessuto del verso. E se qualcuno di questi effetti fosse stato introdotto in un secondo tempo, nel rielaborare e correggere, non se ne infirmerebbero l'intenzione e la destrezza dell'autore; anzi. Sarà forse un caso più persuasivo quando in *Psyche* lo si vede, appena detto: « E tu devi, d'un mucchio alto di semi, / far tanti mucchi », non resistere alla tentazione di aggiungere un elenco di termini ben specifici dello stesso giro di idee: « e sceverare i *grani* / *d'orzo*, i *chicchi* di *miglio,* le ro-

(1) Per cui, p. es., se vogliamo trovare il nome di quel tagliere di legno, o spianatoia o taglione, sul quale si scodella la polenta, dopo aver visto *tafferia* al cap. VI e al XXXIII dei *Promessi sposi* (che significherebbe propriamente « recipiente largo e poco fondo », ma il Manzoni l'ha sostituito nell'edizione 1840-1842 a « tagliere », appunto di *Fermo e Lucia* e dell'edizione 1825-1827), avremo buone probabilità ricorrendo al Pascoli, tanto più pensando alla sua vena campagnuola, e troveremo il *tarvello,* in *Il desinare* di *La sementa.* Termine certo regionale, come, un verso più su, il *cannone,* che è il *matterello,* e *matterello* si trova nei due capitoli del Manzoni. Interessante poi, in genere, confrontare l'operazione della polenta di Tonio e dell'amico che ospita Renzo con quella della pascoliana Rosa.

tonde / *veccie,* i bislunghi *pippoli* d'*avena*: per bisogno di precisare ma, anche, come in gara con se stesso e col vocabolario. Un'applicazione diversa ma sintomatica dello stesso atteggiamento è, in due versi successivi di *I gemelli,* quel dare due termini dotti di fiori traducendoli subito nei termini popolari: « Ed egli fu il *leucoio,* ella il *galantho,* / il *fior campanellino* e il *bucaneve* ».

Il giuoco avveduto gli sarà possibile adattarlo dalle singole parole a quegli altri materiali di maggiore proporzione ma non meno distinti e compatti che sono le locuzioni. Qui il Pascoli si darà più di una volta al procedimento, di solito voluto e compiaciuto, del « rinnovo di locuzione ». In *La vite* che è quasi, ripetutamente, uno scherzo barocco di parole e concetti, ecco che, per il nostro caso, è « nuda nata » non una persona ma la vite al vento. Inversamente, uno dei due vecchi di Ceo, raccontando della nascita del nipotino, applica a una creatura una locuzione riservata agli oggetti: « Vidi una luce: un *uomo / nuovo fiammante!* ». Se si vorrà cercare una volta attraverso l'intera opera il Pascoli sorridente, che non manca, si badi anche al suo sorriso nel rinnovo di locuzione, che è segno della sua consapevolezza in quell'atto. In *La capinera*: « Su l'alba Rigo udì cantar gli uccelli. / Parlavano, ora che nessun li udiva, / tra loro, de' lor piccoli castelli: // *castelli in aria;* in vetta a un melo, in riva / a un botro... ».

Ma sintomi più degni del Pascoli tecnico sono le applicazioni morfologiche e sintattiche, che si distinguono a prima vista, per lui e per noi, nel tessuto del testo e dell'uso.

Può trattarsi intanto di richiami alla tradizione italiana illustre; e questa specie la si ritroverà di preferenza nelle raccolte ultime (anche se non sono tutte ultime le poesie che contengono), più sostenute con quelle nostalgie più o meno classiciste di stile. Qualche esempio di sostantivo senza articolo, quando l'articolo sarebbe richiesto dall'uso medio e la sua caduta abbia una funzione stilistica nobilitante più di una semantica ge-

neralizzante. Sempre nelle raccolte posteriori (almeno per data di pubblicazione), qualche iperbato, specialmente in *Odi e inni*. Qualche volutissima transitivizzazione dell'intransitivo: « nel calmo elisio, donde mai non torna / l'anima al basso, a *dolorar la vita* » (*Poemi di Ate*, III: *La madre*). E' anche uno svagamento di senso del verbo (che viene a significare il perfetto opposto di « *godere* la vita »). Come nella frase: « Fiamme *correva* il fiume », con il verbo forse fattitivo: la quale frase però si può interpretare pure come un'ardita forma predicativa (« il fiume correva come diventato tutto fiamme »).

A quella forma di predicato molto in rilievo che è data dalla posizione predicativa di un sostantivo senza articolo, con l'attributo o no, il Pascoli sembra in parte essere rimasto fedele come eco di una lunga tradizione scritta, e in parte essere sensibile di sua natura (o forse per influsso scolastico diventato seconda natura). A ogni modo gli esempi ne sono frequenti, e non soltanto nelle ultime raccolte. Già in *Myricae*: « O mani d'oro, le cui tenui dita / menano i tenui fili ad *escir fiori* » (*Ida e Maria*). « *Fantasma* tu giungi, / tu parti *mistero* » (*Canzone d'aprile*). « Mosto che cupo brontola e tra nere / ombre sospira e canta San Martino, / allor che singultendo nel bicchiere / sdrucciola *vino* » (e per questo caso di *Germoglio* bisognerà risalire ai predicati di *A una bottiglia di Valtellina* del Carducci).

Procedendo nelle raccolte. « E il curvo collo svincolano snelle / quelle pulledre scalpitando, ed ecco / ch'elle *frullano azzurre cinciarelle* » (*La cincia*). « ...siedi e narri che *piantavi arbusto* / l'elce per loro » (*A Gaspare Finali*). « ... o vergine / *giungente nuova* all'uscio *sposa* » (*Ad una rocca*). Col pronome: « ...ed ora / l'ombra straniera *è* già di te più forte, / più *te* » (*Il vischio*).

Ma tra queste applicazioni morfologiche e sintattiche del Pascoli ne fioriscono anche moltissime tutte sue: destre e conscie senza che si appoggino specialmente a una tradizione scritta italiana. Nella strofa già citata di *La madre*: « E pose lei nel sommo della terra, / dove è più

luce, più beltà, *più Dio* ». Qui conta soprattutto l'aver sostituito, in tale posizione, il nome proprio — e che nome — al normale astratto « divinità ». In *Psyche* si avrà un sostantivo usato in valore di aggettivo, come non sarebbe stato possibile senza un intervento tecnico sulla natura della lingua. « E piangi, ed ecco vengono le figlie / dell'alma terra, *frugole* e succinte ». O sarà un'altra volta la soddisfatta licenza del plurale di « nessuno » in *Gli emigranti* di *Italy* (« come bastardi, ombre, *nessuni* »).

III

Che se si entra a considerare la metrica, che straordinario versificatore fu il Pascoli : con un agio e una deliberazione insuperabili. Come teorico, si sa già che lo fu spesso della metrica e forse più acutamente che di altri aspetti. Bisognerebbe citare, in principio, anche le sue attuazioni metriche più ovvie. La grande varietà dei metri in cui egli si è provato : poco meno o poco più del Carducci e del D'Annunzio. Strofe semplici e strofe complesse ; e, ben spesso, con qualche legame di rima anche da strofa a strofa. Saranno pure da considerare gli speciali giuochi onomatopeici in rima : due effetti di suono che si sommano. Naturalmente, oltre alla sua teoria, ricorderemo la sua pratica del « verso neoclassico », verso che, secondo principi più scientifici a correzione del Carducci, non sarebbe più stato barbaro.

Il Pascoli, timido nella vita ma non nell'arte, adotta nei suoi versi combinazioni di sineresi e sinalefi, dieresi e dialefi, e cesure, fino all'estremo del lecito. Non perché sia un versificatore mediocre che abbia bisogno di licenze poetiche, ma perché al contrario è informatissimo e capacissimo e ci tiene a mettere in opera l'armamentario a disposizione e in certo senso a mostrare di conoscerlo tutto. « Là, candidi sopra i frangenti, *i*/cavalli s'impennano » (*Manlio*). E, in *Morto*, dovremo leggere il « ci ha » secondo la pronuncia più familiare che fonde al massimo

quest'avverbio e verbo: « Manina chiusa, che nel sonno grande / stringi qualcosa, dimmi cosa ci hai! / Che *ci ha?* cosa *ci ha?* Vane domande ». (E' anche appunto una applicazione compiaciuta di pronuncia antiletteraria). Si direbbe che si diverta a far sembrare zoppicante un suo verso alla prima lettura, perché il lettore lo raddrizzi a regola d'arte.

« Bianchi i bimbi tra il fogliame,
su su, a quel roseo sorriso
. . . . . .
Ogni bimbo al suo fiore alza
la mano e... scivola e va
(*Al fuoco*)

un marmoreo cimitero
sorge, su cui l'ombra tace
(*Notte di neve*)

Ad ogni soffio del rovaio, che romba
le fascie si disvincolano lente
(*Il piccolo bucato*)

Tremenda e veloce
come un uragano
che senza una voce
dilegua via vano
(*Il brivido*)

Anche lui, come i versificatori più esperti, sa comporre un verso di poche parole lunghe che, con molto effetto, è come se lo strascicassero. « L'imperatore nell'eremitaggio » (*Romagna*); « le cavallette il lor campanellino » (*L'albergo*). Altre volte, al contrario, il suo impegno è di far entrare in un solo verso gran numero di parole, aiutandosi con la loro brevità e con l'elisione (e il risultato è, da un punto di vista affettivo, incalzante): « ti studi, entri, esci, apri, alzi e sui castelli » (*I filugelli*). Questi ultimi sono per lo più versi elencativi: « per ganci e graffi e raspe e seghe e morse » (*La canzone del Carroccio,* V): « Ma tu Dio, vedi, e vieni, e togli, e rendi » (*La canzone del Paradiso,* VI).

Più che mai bisogna accorgersi di lui come tecnico

della metrica quando stabilisce la rima tra una finale piana e una sdrucciola. Ne hanno già parlato molti, dal Vischi (*La rima ipermetra del Pascoli*) al Flora (*cit.*). In *La poesia, tacita* rima con *tenaci;* in *Le rane, invito* rima con *gomitoli.* In *La piccozza, frangano* con *valanga.* E il Pascoli non arretra da una certa frequenza nello spazio di pochi versi: si ricordino le due prime quartine della *Canzone del girarrosto*: *tramonto-brontola, spigo-sfrigola, pronto-brontola, intrigo-sfrigola.* C'è poi quando, in *La digitale purpurea, sola* fa rima con *viole a*; oppure, in *Gli emigranti* della luna e altrove, si ha in fine di verso la parola tagliata (come farà più spesso il D'Annunzio): *ciondo / loni* (e naturalmente rimerà con *biondo*). Già in *Patuit dea* (anteriore al 1876?) si trova: « i pini dondolaronsi *piana/mente gemendo* ».

Abbastanza frequenti le parole-rima, equivoche o no. Già *non meno - nemmeno* di *Gli emigranti della luna,* I. Poi: « O Serchio nostro, fiume del *popolo!* / tu vai sereno come un gran *popolo* » (*Al Serchio*). « E l'uomo con la cara anima invasa / d'oblio, dormiva nella via *maestra;* / ma già la moglie l'attendeva in casa. // Fosse andato pur là dove è *maestra* / gente in far teglie ». (*L'asino*). Negli ultimi due dei quattro distici del *Diario autunnale,* II (quella passeggiata di seminaristi a Bologna):

Vanno. Tra loro parlano di *morte.*
Cadono sopra loro foglie *morte.*

Sono con loro morte foglie *sole.*
Vanno a guardare l'agonia del *sole.*

Commentando in *Fior da fiore* la terzina di *I due fanciulli*: « e in cuore un'acre bramosia di *sangue*: / e lo videro fuori, essi i fratelli, /l'uno dell'altro per il volto, il *sangue!* », lui stesso ci spiega: « Il sangue... il sangue: la stessa parola in rima perché il lettore ci pensi su ». La parola rima può comparire, come rima improvvisa unica, anche in una composizione non rimata. Negli endecasillabi sciolti di *Psyche,* dove si nota una certa tendenza

dell'autore a tornare su uno stesso concetto e a ripetere, a distanza, certe parole più importanti o più poetiche (per cui a fine di verso si ha, sempre irregolarmente, più di una volta *fumo, Psyche, morte, parte, volte, Amore* ecc.) è procedimento di parola-rima, in due versi che si seguono, non tanto « lena del vecchio rematore, *come* / se alcuno seghi il duro legno, e *come* », quanto : « che tu l'ascolti, o Psyche, con un *pianto* / sì, ma che è dolce perché fu già *pianto* ».

E non sfugga in *Nebbia* la rima di *meli* con *mieli*. Questa libertà di accordo tra una vocale e un dittongo ci avvicina all'assonanza, che pure il Pascoli non lasciò intentata : applicazione popolare all'origine, ma, in un poeta colto moderno, forse ancora più raffinata della rima stessa, di più raro uso e richiedente ancora più attenzione. L'assonanza che domina nei due ultimi versi di quasi ogni parte di *L'ultimo viaggio* (*burrasca-aria; lunghe-trombe;* ecc.). Nel canto dei vecchi rematori, compagni d'Ulisse, alle rondini (XIII) : che è un momento lirico popolaresco. Le ventun lasse assonanzate riprodotte liberamente dalla *Chanson de Roland* e inserite sparsamente nella *Canzone dell'olifante* : è l'assonanza epico-popolaresca come in *La notte di Caprera* del D'Annunzio. Numerose in genere le assonanze interne — e le rime interne — come soltanto forse nelle « strofe lunghe » dell'*Alcione* dannunziano.

IV

Un esame a parte richiederebbe il trattamento del ritornello, onomatopeico o no. Più di una volta coi ritornelli fa un po' il funambolo, come se quelli semplici non gli bastassero più. In *Il ritorno delle bestie* ecco il verso consistente di tre nomi di mucca (gridati dal piccolo mandriano) apparire in tre varianti, alla fine di ogni seconda strofa : « *Turella! Bianchina! Colomba!; Colomba! Turella! Bianchina!; Bianchina! Colomba! Turella!* ».

Ogni volta si incomincia col nome col quale si era terminato la volta precedente. E naturalmente, rimando esso col secondo verso della rispettiva strofa, presuppone ogni volta una rima diversa. In *Casa mia,* del ciclo del ritorno a San Mauro, il Pascoli perviene, partendo da un'applicazione tecnica, a una soluzione molto suggestiva. Nella poesia di 20 quartine di settenari fanno da ritornello tre intere quartine diverse che compaiono una prima volta come strofa seconda, quarta e sesta e una seconda volta come strofa quint'ultima, terz'ultima e ultima (mentre il centro della poesia resta senza richiami), e nell'insieme si presentano in ordine inverso, nell'ordine 1,2,3, 3,2,1. A differenza degli altri ritornelli, non sono rilevati tipograficamente dal corsivo; ma del ritornello hanno tutta la natura, che li fa leggere con altro tono di voce, insistito e insieme abbassato. « M'era la casa avanti, / tacita al vespro puro, / tutta fiorita al muro / di rose rampicanti. — Una lieve ombra d'ale / annunziò la notte / lungo le bergamotte / e i cedri del viale. — S'udivano sussurri / cupi di macroglosse / su le peonie rosse / e sui giaggioli azzurri ». In questa poesia discorsiva e praticista, che dal sentimento scade al sentimentalismo e fa pensare agli esempi troppo semplici di una « poesia scritta col lapis » morettiana, cioè agli esempi più divulgativi del crepuscolarismo, proprio le tre strofe ritornello segnano tre spazi descrittivo-lirici elevati. E forse il Pascoli, che le aveva trovate all'inizio, quando l'ispirazione era fresca e la poesia non aveva incominciato ancora a trascinarsi, le ripeté alla fine non tanto per intento di ritornello quanto per salvare, con la loro atmosfera poetica, quella composizione che nel suo largo centro gli era venuta piuttosto ovvia.

L'uso del ritornello, che è qualche cosa di strutturale ma, più, tonale, fa pensare a un altro fenomeno, che ha con esso qualche somiglianza ma è poi sostanzialmente diverso: la ripetizione a distanza di frasi non uguali ma simili, che si richiamano senza essere ritornelli; ripetizione che abbia anche qualche effetto melodico e ta-

lora di epos omerico ma che fondamentalmente detenga una funzione strutturale o almeno riguardante il contenuto. Intendo casi come, in *L'ultimo viaggio* XXII, quello scandire in breve anaforicamente alcune delle tanti rimanenti avventure di viaggio di Ulisse per mezzo di riprese a breve distanza, che sono come avvii e quasi titoli nel corpo del verso : « Ed ecco giunse all'isola dei loti... E quindi venne all'isola dei sassi... E quindi giunse all'isola dei morti... E di lì venne all'isola del sole... E di lì giunse all'isola del vento ». O come in *Il sonno di Odisseo* quel terminare ogni strofa in modo uguale e diverso :

s'immerse il cuore d'Odisseo nel sonno...
notando il cuore d'Odisseo nel sonno...
tuffato il cuore d'Odisseo nel sonno...
perduto il cuore d'Odisseo nel sonno...
notando il cuore d'Odisseo nel sonno...
emerso il cuore d'Odisseo dal sonno...,

per creare sì con l'omoteleuto una certa cantilena, ma anche per insistere concettualmente sul tema indicato dal titolo stesso, per segnarne le tappe dall'immergersi dell'eroe nel sonno all'emergerne. E ognuna di queste strofe, meno, naturalmente, la prima, si apre con un *E, Ed.* Nell'ultima strofa si ha una successione avvicinata delle stesse congiunzioni nel suo corso stesso, tra affannosa e patetica.

Tutti e tre i poemetti di *Ate* iniziano con la formula *O quale...* In *La canzone del Paradiso* la prima parte della seconda sezione è strutturata da un « Va' Flor d'uliva » all'altro. Sono altrettanti discorsi dell'Arregidore (o dell'Arregidora) di tono e lunghezza uguale (sei versi), che incominciano così. « Va', Flor d'uliva, va con le mie figlie... Va', Flor d'uliva, va' con le mie nuore... Va', Flor d'uliva, va' con la cognata... ». Alla fine non c'è più un comando, ma una constatazione o narrazione (dell'autore) : « Va Flor d'uliva, torna va ritorna », un presente indicativo e non più un imperativo. Tutta una parte del I canto di *Il ciocco* è artiolata in sei discorsi di quindici versi da parte di sei contadini sulle formiche, e ogni in-

terlocutore è caratterizzato prima in quattro versi, il primo dei quali fa da richiamo cadenzato. « E disse il Biondo, domator del ferro... E disse il Topo, portatore in collo... E disse il Menno, vangatore a fondo... E disse il Bosco, buon pastor di monte... E disse il Quarra, un capo, uno che molto... E qui la China, madre d'otto figli... ». (E un po' più avanti ci sarà il discorso dello zio Meo secondo la solita struttura).

Queste ripetizioni corrono il pericolo di confinare con l'oratoria, e sia qui ricordato di passaggio quanto facilmente la tecnica scada, con loro, nell'artificio. E' chiaro per esempio in *Pace;* a distanza: « Lasciate alla Morte la guerra! »; « Lasciate alla Morte la messe / degli uomini! »; « Lasciate la morte alla Morte! ». In *Manlio*: « Lasciate il suo sogno a Caprera! Lasciate il suo sogno alla tomba! ».

Non sempre sarà facile distinguere fra ritornello e ripetizioni simili (a meno di non prendere come criterio una prova esteriore come quella dell'essere stati sottolineati graficamente dal poeta o no). In *La partenza del boscaiolo* il primo verso di ogni strofa viene ripreso nel quinto con le stesse parole in ordine diverso e, dalla sesta strofa in poi, è riecheggiato almeno, nel quinto verso, da alcune parole simili. I due tipi, insomma: « La scure prendi su, Lombardo »... « Lombardo, prendi su la scure »; « Un'azza è quella con cui squadri »... Tu squadri i tronchi, ora; con l'azza ». Sembra il sistema del ritornello di *Il ritorno delle bestie;* ma qui è molto più libero, e raffinato. Da un punto di vista poetico ha una funzione di svagata cantilena che rompe il filo della poesia al modo del parlare popolaresco. Tuttavia, ciò che importa a noi è la sua attuazione di specie tecnica: un modo abile e conscio, indipendentemente dal fatto che poi, o contemporaneamente, gli si sia alleata la suggestione. Qui si dovrebbe anche approfondire ciò che per la tecnica del ribattuto, nelle membrature sintattiche stesse, accenna Mario Sansone in *Rilettura di « La Poesia »* (*cit.*).

V

Non ci sarà bisogno di molte parole per convincere che è tecnica continuata, e accortissima, nelle poesie delle sue prime raccolte, l'esperienza stessa del linguaggio popolareggiante e, nelle posteriori, di termini e modi antichi. Linguaggio popolareggiante della Lucchesia (ben più che della Romagna); una speciale soluzione, da parte di chi toscano non era, di « risciacquatura di panni in Arno ». Un far quasi, addirittura, dei riboboli, che riboboli non si possono dire, dato l'intento: come non si può parlare di accademismo in maniche di camicia, ma piuttosto di un bisogno che, in altra sfumatura, corrisponde un po' a quello del contemporaneo Verga. Di quel linguaggio conquistato e applicato in versi egli è goloso e orgoglioso. In *La fonte di Castelvecchio*, avendo domandato in immaginazione alle ragazze contadine che si trovano alla fontana le novità del loro lavoro dei campi (« che si fa? le guazze / cadono o piove? ») e avendo usato nella domanda il verbo « tracogliere (« e per le selve ancora si tracoglie? »), non può a meno di far seguire parecchi altri termini speciali e regionali: « o fate *appietto?* ed il *metato* fuma / o già *picchiate?*... / o le *crinelle* empite ne' *frondai?* ». E cosa di più sapiente — una civetteria — delle improprietà apposite, per « far popolare » anche all'infuori del « tipo Castelvecchio »? In quelle lasse liberamente tradotte dalla *Chanson de Roland* nella *Canzone dell'Olifante*: « *Quanti* non rivedranno le *sue* spose! ».

Qui mi domando fino a che punto la sua sintassi, non popolare ma, nella maggior parte dei suoi testi, nettamente parlata — quella che rappresenta forse la novità stilistica più notevole immessa da lui in verso, tanto più se si pensa alla tradizione poetica italiana del secondo Settecento e dell'Ottocento —; mi domando fino a che punto la sua libera costruzione affettiva sia spontanea e fino a che punto sia calcolata. Lascio decidere a ognuno, semplificandogli soltanto il compito con l'invitarlo a li-

mitarsi a due testi. In *La partenza del boscaiolo*: « La scure prendi su, Lombardo... Più fondo scavano le talpe... canta, ogni ora ogni dì più, / la cinciallegra... Di bosco è come te, la cincia... La cincia è come te, di bosco : / sa che pane non n'hai più. / Va dove n'ha rimesso il Tosco... Le gemme qua e là col becco / picchia al mo' che picchi tu... ». In *La voce* : « il tuo pane, prega il tuo angelo / che te lo porti... dissi — Avresti molto dolore, / tu, se non t'avessero ucciso, / ora, o babbo!... e che agli uomini la mia vita, / volevo lasciargliela lì... Oh! la vita mia che ti diedi / per loro, lasciarla vuoi qui? ». Inversioni tra spontanee e cariche, di soggetto dopo il predicato, di complemento oggetto prima del verbo reggente, con la ripresa pronominale; o più complesse a base di spezzamenti, come nelle parole mentali del giovane prigioniero al padre. Credo che non sia possibile aprire una poesia del Pascoli senza trovare esempi simili; anche nelle raccolte più tarde. « Io sono, negro, la Montagna Calva, / io sono il caso, io sono il dio più forte, / che gli altri uccide ma che, *te, ti salva* » (*Il negro di Saint-Pierre*).

Si ha l'impressione di un certo salto se, per esempio, dai dialettismi di *La schilletta di Caprona* si passa ai termini libreschi antichi nei *Canti conviviali* o nelle *Canzoni di Re Enzio*. Si tratta in realtà, da un punto di vista tecnico, di due facce dello stesso atteggiamento : per imitazione tecnica, più o meno voluta, assumere caratteristiche di un determinato linguaggio. Tanto più che si ha imitazione libresca, sì, ma di testi che al loro tempo valevano come popolari (i poemi omerici o i cantari medievali); o almeno, si ha imitazione dei modi (anche se parecchio letterari) che risultarono nelle loro traduzioni o imitazioni italiane divenute classiche, così che essi siano tradizionali — per richiamare quelle opere — in certi ambienti e, pur essendo dotti e artificiosi, possono valere per il Pascoli, e per altri, come i corrispettivi di un popolaresco, di maniera, annobilito meritamente causa la sua antichità, ma non perciò meno popolaresco in essenza

per convinzione e come eco. In *Il ritorno*: « che » (a Nausicaa) « le pendea nel cuore / il dì pensoso delle nozze quando / e pure vesti ella indossar doveva / e pure a quelli del corteo fornirle ». Dove non si noteranno tanto quel « pensoso » o le due congiunzioni correlative, quanto « pendere » riferito al cuore che, per così dire, « fa popolaresco antico », pur essendo in sé espressione molto letteraria. In *Il ciocco*: « Ma i sorvissuti non sapean *già* nulla: / *ché* volgendo i lor mille anni in un anno... ».

Che nelle *Canzoni di Re Enzio* si abbia propriamente un linguaggio popolaresco medievale come era visto e goduto artificiosamente in ambienti scientifici, universitari, di storia e di filologia romanza, ce lo dicono anche le note dell'autore come quella che si riferisce alla prima romanza cantata da Flor d'uliva. Dopo aver indicato dove abbia preso il metro (« Per il metro ricorda la *Romance* di *Gaiete et Oriour,* che troverai nel Bartsch, *Chrest. Franc.*, a coll. 61, 62; e il confronto che, per esso metro, fa con questa, del famoso contrasto di Ciullo o Cielo, lo Jeanroy, in *Les origines de la Poés. lyr en Fr.*, pag. 257. Sono tre versi maggiori, rimati insieme, seguiti da due minori pure insieme rimati »), avverte: « Quanto alle forme dialettali ed arcaiche, vedi Gaudenzi, *I suoni, le forme e le parole dell'odierno dial. di Bologna,* e in esso gli *Antichi testi bolognesi inediti*, da pag. 127 a pag. 224. Vedi anche Casini, *op. cit.* » (*Le rime dei Poeti Bolognesi del sec.* XIII, 1881), « *Voci e passi di Dante,* di Ott. Mazzoni Toselli, e altri libri e documenti ». Si arriva all'estremo che, se vogliamo credere alla nota relativa, nella traduzione libera di quelle lasse della *Canzone di Orlando,* in *La canzone dell'Olifante*, egli ha immaginato che il *cantàtor* di piazza avesse pochi scrupoli e poco gusto e cantasse in italiano incerto: insomma, più o meno, un tentativo di ibrido, toscano-emiliano o franco-italiano o qualche cosa di simile...

E' breve il passo a quel grado estremo d'imitazione che è il richiamo apposito, in un verso, di una espressione ben nota di un autore, proprio per mostrare che si è uo-

mini di lettere e che si conoscono i classici. In *Napoleone,* III, l'isola di Sant'Elena è « di perpetue nuvole involuta » come il vapor di Val di Magra di dantesca memoria. In *L'aurora boreale* torna il « miro gurge » del *Paradiso* («un alito era, solo, per il miro gurge, di luce»). Nel secondo poema di *Psyche,* il sole cala raggiando dietro il Citerone come il sole della *Canzone di Legnano* rideva calando dietro il Resegone. E' altra cosa, per la sostanza e per l'animo, dalle riprese e dai centoni degli umanisti, dei petrarchisti o dei neoclassici: nel Pascoli sono citazioni isolate e non devono incorporarsi nel suo testo ma risaltarne in pieno. Non appositi sembrano invece in lui gli echi dannunziani, che si odono specialmente forse nei *Poemi conviviali* (1).

C'è nel Pascoli anche una applicazione riuscita, e impegnata cioè tecnica, dei « generi ». Presentare nel corpo di un suo testo esempi di « rispetti » (*La vendemmia,* I, 1). Rifare componimenti medievali (nel tessuto della *Canzone del Paradiso*). E per *L'Alba* mette insieme una specie di garbatissimo centone, con in nota alcuni versi originali di quell'«alba», «trovata in un Memoriale bolognese, edita al solito dal Carducci e dal Casini, e poi dal Monaci... in lezione più fedele », dalla quale ha desunto di più. Concedersi l'esperienza di una poesia « drammatica », a dialogo serrato come *I due orfani* o come quando all'inizio di *La vendemmia* riporta in fila brevi battute

---

(1) Ma una volta bisognerebbe studiare tutto il caso, interessantissimo, dei vicendevoli influssi, non solo di lessico e stile ma di temi e generi, di due autori contemporanei tra loro (che si stimano e invidiano, tra odio e amore): la « diade antagonista », come la chiama lo Schiaffini, del Pascoli che imita il D'Annunzio e del D'Annunzio che imita il Pascoli, tanto che spesso non si sa dire chi per un aspetto abbia incominciato, e sarebbe necessaria una ricerca molto paziente di date. Non hanno inteso abbordare questo argomento specifico tanto impegnativo Pasquale Vannucci (*Pascoli e D'Annunzio,* nella miscellanea mondadoriana citata alla nota prima) e, nella stessa, il Vicinelli nelle sue note al carteggio Pascoli-D'Annunzio; nemmeno Tito Rosina nel pur lungo studio *Pascoli e d'Annunzio* dei suoi *Saggi dannunziani* (Genova, Del Mastro, 1952), pp. 111-203.

dei vari vendemmiatori. Dare un esempio di « contrasto » nuovo in *Grano e vino,* II, e di « preghiera » in *L'Angelus,* II.

VI

Sappiamo già che dire « tecnica » è anche come dire consapevolezza o volontarismo e insomma intelletto. Ma sappiamo già pure che in pratica, nell'artista, tecnica e poesia non sono, punto per punto, facilmente dissociabili. Parecchi segni tecnici ricordati fin qui avranno fatto sospettare di impulsi profondi e di una prima origine immediata. Si sarebbe quasi potuto, caso per caso, stabilire all'ingrosso il rapporto dell'istinto e dell'accortezza. Ma, per richiamare la mente a questo fatto che non dovrebbe essere dimenticato, accontentiamoci di osservare da ora in poi, nei fenomeni che ancora presenteremo, l'elemento istintivo. Il quale, del resto, prenderà forse più posto o sarà più evidente di prima. Per esempio, quando il Pascoli esce in certe espressioni originali e moderne fin quasi alla stranezza (una stranezza suggestiva) è tecnico e poeta, istintivo e sorvegliato in parti simili. In un contesto narrativo come *La vendemmia* (che nell'insieme è innegabilmente « voluto » e nel medesimo tempo risulta di efficacia poetica), si vedano — in II, 5 — versi come: « al lucciolìo dell'odorosa estate » oppure: « e tra quella allegria di grilli mori ». Nel primo, un sostantivo senz'altro ricercato eppure, alla fine, suadente. Nel secondo, un aggettivo « parlato » eppure lì completamente inatteso. In *Ate,* la « *rauca ruggine* del fiato ».

Altrettanto si dica per quegli « scambi di sensi » e catacresi ai quali aveva dato l'avvio il Carducci col suo « divino del pian silenzio verde », e che avevano un sapore di facile decadentismo, di arditezza provinciale. In *Il poeta degli iloti,* II, « un nuvolo di strilli ». In *Il cieco di Chio,* la luna « *palpitò* per loro *gemiti* strani ». In *Il gelsomino notturno* c'è il perfino troppo famoso « pigolio

di stelle » di quella costellazione che il D'Annunzio chiama sempre le Pleiadi e il Pascoli volentieri la Chioccetta.

E come decidere, quando il Pascoli, in certe poesie più artistiche inaugura una specie di *trobar clus* con alle volte insieme le rime pietrose? In alcune *Odi e inni,* in *Il vischio,* in *Crisantemi.* Il suo stesso linguaggio figurato ci lascia in sospeso, a questo riguardo, quando ci si accorge che nelle sue poesie le immagini non sono frequentissime, ma, tutte, molto originali: una relazione simile, fatte le debite proporzioni, a quella che si riscontra nel *Paradiso* dantesco. Per la loro originalità, raggiunta fulmineamente ma da lui fulmineamente anche avvertita, basterebbe vedere *I filugelli,* e anche *I semi* che a distanza di qualche pagina ne sono la continuazione. In *La piada* lo staccio è « il casalingo cembalo ». E nella terzina seguente di *Cielo e terra* il canto spiegato è dovuto a un'improvvisa intenzione popolareggiante, ma anche al piacere aperto dell'immagine ardita:

> La terra è buona; dura, ma fedele;
> ma è una barca, il sole per timone,
> e le bianche e nere nuvole per vele.

Quell'esercizio sapiente, disinvolto, con la lingua (cioè con la propria materia di artista della letteratura), del quale si è parlato specialmente all'inizio; finalmente in una sfera più libera e mobile, in un'aria più sottile, investe i giri di frase, svelando la stessa *forma mentis* dell'autore nel primo concepimento espressivo, in un connubio indissolubile di disposizione naturale e di sorveglianza. Quando in *La messe* dice: « Torceano spighe, per legar, non salci. / E le stendeano. *O vite,* così stese / *le carezzavi* con l'ombria dei tralci », l'improvvisa apostrofe alla vite sta semplicemente per una descrizione: « E la vite carezzava le spighe stese con l'ombria dei suoi tralci ». Altrettanto è a dirsi di quelle che si potrebbero chiamare le esclamazioni quantitative, che nel Pascoli ritornano spesso. « La tela che tessesti! » (*Il corredo,* I); cioè: « quanta tela tessesti! è impossibile dire tutta la

tela che tessesti ». In *Zi Meo* : « Addio, Zi Meo. *Le zolle / che abbiam gettate* sul tuo cuor fraterno ! ». In *Maria,* gli occhi della sorella « ne diedero dolci perdoni ! / ne sparsero lagrime tristi ! ». Così pure l'efficacissima e consapevole frase esclamativa o interrogativa ellittica. Il poeta, immettendosi nell'animo della servetta di monte che invidia il ritorno del muletto, dopo aver esclamato : « Come è dolce questo ritorno / nella sera che non imbruna ! », continua, con appunto due esclamazioni ellittiche : « per una di queste serate ! / tra tanto odorino d'estate ! » (dalla frase che precede e che sostanzialmente dovrebbe reggerle sono separate per mezzo del suo esclamativo, e diventano così indipendenti). In quanto all'ellissi interrogativa, ecco la risposta sorpresa del pastore a Odisseo in *L'ultimo viaggio,* riassumendo il discorso di lui : « Ed il pastore ad Odisseo rispose : / 'Al monte? l'occhio? trivellò? Nessuno' ». Causa questo procedimento può rimanere addirittura misterioso alla prima lettura, in *Manlio,* III, il « singulto » di Garibaldi nella sua tomba di Caprera, il quale domanda in che modo sia morto il suo Manlio e ne immagina una fine gloriosa.

S'è udito un singulto a Caprera.
— In mezzo alla tenebra sola?
sopr'una torpediniera
pugnace, nell'acque di Pola?...

Su l'Alpi? fanciullo gigante
coi Mille più grandi dei primi?
ponendoti ai piedi di Dante,
vessillo di Calatafimi?

O alfine con lui rivedeste
la tumultuante Trieste,
fratelli Bandiera? —

Per altra specie di stilema. In *Chavez,* del protagonista : « Ma ei discende nella pura luce. / *Discende? Ascende!* ». Spesso nel Pascoli, come qui, si ha l'interrogazione rettorica, quasi a se stesso, che interrompe di colpo un andamento descrittivo, narrativo o discorsivo

come per un'improvvisa resipiscenza, e subito segue una risposta esclamativa, che rettifica. Tutto ciò, come variazione pittoresca, e sufficientemente artificiosa, del detto positivo; in questo nostro caso: « ma sembra soltanto, che discenda: invece ascende; sebbene sembri che discenda, in realtà ascende ». La raffinatezza tecnico-istintiva del giro di frase può arrivare al punto da produrre difficoltà d'interpretazione. *L'anima* incomincia:

> Nascosta a noi, l'anima pura,
> dal vivere stesso, vive ella?
> La luce è che l'oscura?
> *Ma cadi, o sole, e brilli, o stella?*

L'ultimo verso significa: « ma non è forse così che quando cade il sole incomincia a brillare la stella? ». Cioè: « quando cade il sole, brilla la stella (quando tramonta la vita, si mostra in pieno l'anima) ». Senonché il senso è come abbacinato da quel giuoco di specchi di due interrogazioni e due apostrofi. Per questa via il Pascoli può pervenire a espressioni di una intensa originalità, e non meno esperta che intensa. « O Terra, *l'uno* tu non sei, che i Cieli / sian *l'altro!* » (*La pecorella smarrita,* II). Uguale semplicemente a: « O Terra, tu sei come il cielo, una parte del cielo, standoci dentro ». Alle volte, in passi simili, ci sembra di trovarci di colpo di fronte a un vero e proprio rinnovamento personale degli impianti espressivi, per uno sfruttamento estremo delle caratteristiche dell'italiano più speciali e segrete, quelle che si vorrebbero chiamare « italianismi » perché sue proprie e non delle altre lingue o non in quella misura.

Stato di cose fra tecnica e poesia, tra spontaneità e calcolo, che è quasi simboleggiato in scorcio da una enumerazione eccitata, una specie di elenco lirico, se così si può dire, in *Napoleone,* là dove si allude alla voce di lui:

> e chiami e scuota, e susciti nel mondo
> squilli di trombe, rulli di tamburi,
> scroscio di marcie, suon di ferro, strido
> di ruote, empito e ringhio di cavalli,
> polvere e fumo, e grandinar di palle,

scintillar d'armi, e rombo di cannoni,
assalti, fughe, mura umane, stagni
di sangue umano, ululi d'odio, strazi
di pianto, un pianto immenso, un campo immenso
che piange, tutto un piangere di madri;
e fuoco, sangue, orrore, morte; e un grido
solo: l'Imperatore è là.

Per scorgere come tutta questa insistenza nella ripetizione sia fortemente artificiosa e intanto dia un risultato fortemente ansioso e incalzante, si confronti con le moderate enumerazioni manzoniane che forse ne sono il germe, di *Il cinque maggio* o del monologo del protagonista alla scena IV dell'atto V del *Carmagnola*.

In *Commiato,* del ciclo di San Mauro, per due volte le parole del poeta alla madre sono sottintese, e ciò è fatto capire per mezzo dei tre puntini che iniziano la strofa III e la IV. O forse, addirittura, il figlio non ha parlato, ma pensato, e la madre morta ha indovinato il pensiero. E' tutta una trovata del Pascoli che sa di estro improvviso e di avvedutezza quasi astuta. Qualche cosa di simile in *Manlio,* II. Ci si interna sempre più con questi esempi nella fucina più segreta e insieme più ampia del concepire pascoliano. E' quella dalla quale esce, specialmente per le sue poesie più impressioniste, o nelle parti descrittive di quelle narrative, l'ellissi del verbo tra una successione di note varie che da quella ellissi vengono legate più che separate: legate con decisione e disinvoltura. « Immobili tra la leggiera / caligine gli alberi: lunghi / lamenti di vaporiera » (*Il bacio del morto*).

Ne esce pure il procedimento modernissimo, che nella letteratura italiana sarà praticato soprattutto dal Pirandello, degli inizi a indovinello. E' usato a preferenza nella prosa, e si trova più di una volta nelle prose del Pascoli. All'aprirsi della conferenza su *L'uomo giusto di Barga,* solo dopo un bel po' si capisce che la battaglia dell'esercito italiano in quell'anno è il soccorso dato ai terremotati di Messina. Si tratta lì di una speciale

applicazione, estrema, tra leziosa e capziosa, della perifrasi e del simbolo. Ma il Pascoli introduce ogni tanto lo stesso procedimento in poesia, nelle poesie narrative; ed esso nei versi colpisce ancora di più. Bisognerà leggere fino alla terza terzina di *Nannetto* per capire che quelle tali cose che erano forse al sole su qualche tetto o in qualche prato, simili a bianche pietre, che il poeta cercava, sono «le due colombe del fanciullo morto»; e che l'orto *suo* e il babbo *suo* sono l'orto e il babbo del fanciullo.

Su qualche tetto erano forse al sole
o in qualche prato, simili a vedere
a bianche pietre, in tanto verde, sole.

Io le cercava, una di queste sere,
guardando certe novità dell'orto
suo: peri nani con enormi pere.

Andavo su e giù come a diporto
col babbo suo, mentre cercavo intorno
le due colombe del fanciullo morto.

Ancora peggio o meglio all'inizio di *I filugelli,* che non per nulla incominciano e continuano a lungo con degli interrogativi quasi scherzosi, del poeta a Rosa. Bisogna arrivare al canto II per capire almeno che ciò di cui si parla sono «bruchi, squallidi di pelo, / neri, infiniti». Altrettanto per *Il negro di Saint-Pierre* (e per parecchie altre sue composizioni narrative abbastanza sviluppate). È anche un suo modo per dare subito colore al racconto e velarne l'andamento narrativo. Procedimento spontaneo, che insieme ha dell'elaborato, di qualche cosa di cui l'autore abbia preso coscienza già prima di cominciare, o appena aver iniziato: e del resto l'aveva certo osservato presso altri e si era accorto che veniva in voga.

VII.

Così, continuando ad avanzare, si arriverebbe ai casi nei quali si vede bene che la tecnica è certo una com-

ponente, ma tutta e miracolosamente assorbita nella spontaneità e assimilata nella poesia. In *Il gelsomino notturno,* che, con *Crisantemi,* è tra le poesie di circostanza più straordinarie, certamente liriche nonostante l'assunto (che il Pascoli sia uno dei rari *poeti* di circostanza lo dimostra anche *Gli eroi del Sempione*), egli trova modo, in pochi versi, di svolgere due vicende parallele, dalla sera all'alba: quella dei due giovani sposi nella loro casa la prima notte di matrimonio, e quella del poeta che figura essere fuori, nella notte, un escluso che in parte vede e in parte indovina, fin che all'alba, simbolicamente, « si chiudono i petali / un poco gualciti » e dentro la loro « urna molle e segreta », si cova « non so che felicità nuova ». E queste « vicende » sono raccontate senza andamento narrativo, ma con serie slegate e intrecciate di notazioni (« paratassi per asindeto » la chiama il Contini) ciascuna delle quali è descrittiva: i fiori notturni che s'aprono, le farfalle crepuscolari in mezzo ai viburni, il lume che splende là nella sala, poi passerà su per la scala, poi si spegnerà, l'erba che nasce sopra le fosse, la Chioccetta per l'aia azzurra ecc. Qualche cosa di simile si può notare nel Frammento foscoliano di Lauretta dell'*Ortis* (dove, per ricostruire la storia che in esso è raccontata, e che non comincia subito, bisogna estrarre particolari qua e là: come isole solide in un mare ondeggiante o in una nebbia fluttuante; e non si racconta propriamente, ma si allude e si esclama, Ortis si rivolge direttamente a Lauretta nel ricordo ecc., e i vari particolari della vicenda non sono disposti secondo l'ordine cronologico e logico). Tornando subito al Pascoli: è, *Il gelsomino notturno*, un trionfo tecnico istintivo. Solo un grande tecnico dell'espressione scritta, dopo anni di tirocinio, poteva giungere a un simile risultato, di narrare per mezzo di una serie (doppia) di notazioni descrittive (è caso mai ciò che, molto più in largo e con molto meno merito, può avvenire per l'insieme di un romanzo a forma di diario o di un romanzo epistolare); ma è un risultato al quale

forse il poeta non ha nemmeno pensato; e tanto più facilmente quella specie di schema, di modulo tecnico, si nasconde nella riverberazione lirica dei particolari effettivi, come i beati del *Paradiso* si celano nella loro propria luce (i nidi che dormono sotto l'ali come gli occhi sotto le ciglia, l'odore del gelsomino notturno simile a quello delle fragole rosse, quel pigolio di stelle per l'aia azzurra, e si aggiunga tutto quel ritmo malinconico e ribattuto dei due ultimi versi delle prime quattro quartine ecc.).

Non mi nascondo che molti fatti di tecnica ricordati per il Pascoli si ritrovano, isolati o a gruppi vari, negli altri poeti; che insomma un esercizio simile lo si può applicare a testi versificati in genere. Ma mi importava vedere che nel Pascoli se ne ritrovano molti, e intensi, per imporre chiaramente e quasi rilanciare, a fianco di quello del Pascoli poeta, il concetto del Pascoli tecnico. Pascoli, degno anche per questo aspetto di far parte, con il Carducci e il D'Annunzio, della ormai tradizionale triade moderna della poesia italiana.

Adolfo Jenni.

VARIETÀ

INEDITI ALFIERIANI

Riunisco e pubblico, con un minimo di illustrazione, alcune lettere, biglietti o frammenti epistolari, di Vittorio Alfieri, sinora inediti, che ho rinvenuto recentemente nel corso delle mie ricerche destinate a rendere il più completo possibile l'*Epistolario* alfieriano che spero di pubblicare quanto prima nell'edizione astese di tutte le opere dell'astigiano in corso di stampa presso il « Centro di Studi Alfieriani » di Asti (1). Alla fine rendo nota anche una nuova lettera del servo Elia.

I.

Nella Biblioteca Civica di Bassano del Grappa (*Epist. di B. Gamba*, XIII, 13.7/2113), ho rinvenuto un frammento assai curioso di lettera alfieriana. L'autografia del documento è certissima. In una nota, allegata alla cartella in cui il ' cimelio ' è conservato, si legge: « Brano di lettera di N. N. - A Turino, senza data (ricevuta agli 6 Marzo 1778) ». Non è stato possibile, neppure con il cortese ausilio del Direttore della Biblioteca di Bassano, dott. Gino Barioli, saperne di più e quindi conoscere il nome dell'estensore della nota o almeno la fonte della sua informazione (2).

Il lacerto superstite è costituito da un foglio unico che reca, in alto, una sorta di congedo epistolare, concluso dalla firma *Alfieri*; quindi seguono, spaziati tra loro, due ' poscritti ' con avvertenze varie. È quindi congetturabile un primo foglio, col testo vero e proprio della lettera, a cui doveva essere congiunto il foglio attuale. Poi la lettera fu tagliata e il primo foglio, reciso, seguì altra sorte da quella del frammento or ora recuperato, rimanendo sino a questo momento irreperibile.

La data in cui fu ricevuta la lettera (*6 marzo 1778*) e il luogo di destinazione (*Turino*), indicati dalla nota allegata, sono plausi-

---

(1) Colgo anche quest'occasione per rinnovare la più viva preghiera a quanti, bibliofili e amatori, possiedono autografi o copie di lettere alfieriane, edite o inedite, di volermene cortesemente dare notizia indirizzando presso l'Istituto di Letteratura italiana dell'Università di Pavia.

(2) Ma è da supporre che data e luogo di destinazione siano stati desunti dal foglio ora mancante o da un appunto del destinatario della lettera.

bili. Per parte mia aggiungo che certamente il destinatario è il servo Elia che l'Alfieri aveva lasciato a Torino, proprio in quei primi mesi del 1778, perché provvedesse a « vendere tutti i mobili e argenti » (1). C'è, infatti, una lettera del poeta alla sorella Giulia del 3 marzo 1778 che contiene questo passo illuminante: « Quanto ai mobili, scrivo ad Elia *per questo istesso corriere di venderli tutti*; onde lo lascerete fare... » (2). Questa precisa dichiarazione va messa in rapporto col primo ' poscritto ' del foglio bassanese: « Queste due lettere in mano propria: ma un giorno prima *quella di mia sorella...* » dal quale siamo indotti a pensare che alla epistola ora riemersa fossero unite altre due lettere da recapitare nelle mani stesse dei due destinatarî: la sorella Giulia e il conte Tana. La conclusione sicuramente proponibile è perciò la seguente: l'Alfieri scrisse da Firenze, il 3 marzo 1778, una lettera al servo Elia, a Torino, dandogli istruzioni per la vendita di mobili e argenti, ed altre particolari e confidenziali incombenze (la più parte affidate al primo foglio ora perduto) e unendo, a questa lettera, altre due missive destinate rispettivamente alla sorella e al Tana. Il plico dei tre documenti, di cui uno solo (quello indirizzato ad Elia), doveva recare indirizzo esplicito, fu affidato all'« istesso corriere » e pervenne il 6 marzo 1778 nelle mani del servo Elia a Torino (3).

Nell'edizione dell'*Epistolario* alfieriano il frammento di Bassano potrà, dunque, essere pubblicato nel modo seguente:

[AL SERVO ELIA - *Torino*]

[Firenze, 3 marzo 1778]

. . . . . .

Di quanto vi scrivo non fatene né segreto, né schiamazzo, ma se non siete interrogato, non raccontate i miei affari a nessuno. Col conte Tana solo potete liberamente parlare.

Alfieri

Queste due lettere in mano propria: ma un giorno prima quella di mia sorella, e il giorno dopo quella del Conte Tana.

Spiacemi molto della Marchesa di Prié: salutatela tanto da parte mia, e pregatela d'accettare quella mia veste da camera del Giappone per memoria mia, che le terrà caldo, che non c'è altra cosa più leggiera, né che la possa tanto riparar dal freddo quanto quella.

Pregherete il Conte Tana di bruciare di propria mano tutte le carte che troverà tanto nella scrivania, quanto nella tavola da scrivere.

Andrete dalla Marchesa di Sostegno, e salutatela, e pregatela d'accettare quelle sette, o otto carte chinesi, che mi avanzano; e che mi farà somma grazia d'accettarle.

---

(1) ALFIERI, *Vita*, Ep. IV, cap. VI, a. c. di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, I, pag. 214.

(2) ALFIERI, *Lettere*, Torino, 1903, VIII, p. 6.

(3) Una conferma, probabilmente decisiva: la lettera del 3 marzo alla sorella, diversamente dalle altre dello stesso periodo, non reca, nell'originale, indirizzo alcuno e fu quindi certamente spedita entro un altro documento epistolare e poi recapitata a mano. Nulla di preciso posso dire, per ora, a proposito della lettera al conte Tana.

II.

Presso la marchesa Tina Colli di Felizzano, che vive tuttora ad Asti e che ringrazio della cortese liberalità, mi è stata offerta l'occasione di rinvenire una lettera inedita dell'Alfieri alla sorella Giulia (1). Il documento è autografo e reca indirizzo (*A Madame. Madame La Comtesse de Cumiana, née Alfieri. A Turin*) e data (*Roma di 19 1782*). Manca solo l'indicazione del mese che è però agevolmente congetturabile. Il documento è in buone condizioni, salvo in un punto dove la carta è lacerata e una breve parola non è perciò decifrabile: « Ho ricevuto... (*ieri* o *oggi*?) per quest'ultimo corriere la cambiale delle nove mila ecc. ».

ALLA SORELLA GIULIA - *Torino*

Roma 19 [gennaio] 1782

Carissima Sorella. Ho ricevuto per il Corriere passato la cassetta dei Tartufi, i quali per essere stati mal incassati sono arrivati più ch'a metà stritolati e guasti: ve lo dico perché fu veramente un peccato: e che bisogna quando si incassano metterli ben fermi con della crusca: infatti gli altri anni son venuti in ottimo stato. Ho ricevuto .... per quest'ultimo corriere la cambiale delle nove mila da Fabri, é molto, e d'una e altra cosa, vi ringrazio. Io sto' benissimo, e godo assai che voi, e tutta la vostra famiglia siate in buon'essere. Non so che Carnevale v'abbiate a Torino, e che opera: qui ce n'è due, o tre, ma una peggiore dell'altra: e l'imperatore non tiene niente allegri questi Preti colle sue novità. Dicesi anzi che il Santo Padre voglia andare a Vienna per trattar in persona: si vedrà. Si aspetta qui a giorni i Principi Russi, credo che li avrete voi altri a Primavera e questo vi farà aver dei divertimenti: ai quali credo che voi poco vi divertiate così com'io: ma siete Madre, e bisogna mostrar le Figlie, e pigliar pazienza. Salutate, ed abbracciate il Gentiluomo, e il nepotino, e credetemi tutto vostro.

Vittorio Alfieri

Per la consueta spedizione annuale di « tartufi », si veda anche un'altra lettera alla sorella del primo gennaio 1781: « Ho ricevuto i vostri tartufi in ottimo essere, e della miglior qualità; è cosa qui molto stimata, e me ne fo gran merito presso chi la regalo, ch'io per me non ne mangio... » (2). E per quanto riguarda il carnevale

---

(1) Ringrazio il Direttore del « Centro di Studi alfieriani », Roberto Marchetti, che mi ha aiutato nella ricerca. Presso la Marchesa Tina Colli di Felizzano non si trovano altre lettere alfieriane dopo la cessione, a Luigi Cora e al « Centro di Studi Alfieriani » di Asti, della maggior parte degli autografi dell'Alfieri appartenenti all'archivio di famiglia (cfr. L. CARETTI, *Le carte alfieriane della raccolta Cora*, Istituto di letteratura italiana, Università di Pavia, 1960). Erano in verità rimaste, presso la Marchesa, cinque lettere alla sorella e al cognato, ma sono andate perdute in seguito al furto di una cassettina che le conteneva e che era affidata, sino al 1958, ad amici della Marchesa dimoranti nel Principato di Monaco, dove appunto è stato commesso il furto. Forse questi documenti involati riemergeranno in avvenire dal grande e imprevedibile serbatoio del mercato antiquario europeo, ammesso che quei ladri fossero persone intendenti di questa sorta di refurtiva!

(2) L. CARETTI, *Lettere inedite di V. A. alla sorella Giulia*, in *Vittorio Alfieri*, Studi commemorativi in occasione del centenario della nascita, Firenze, Soc. Editrice Universitaria, 1951, p. 36 (e poi in L. CARETTI, *Studi e ricerche di letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, p. 244).

dell'inverno 1781-2 e l'opportunità per una madre di condurre nelle feste le figlie a scopo matrimoniale, utilmente si rilegga la lettera al cognato Conte di Cumiana, del 29 dicembre 1781, che precede di poco quella or ora rintracciata: « Vi prego di abbracciare caramente la Sorella: la quale suppongo ora seriamente occupata dalla Luisa, e il carnovale non è piccola impresa d'aver una ragazza da marito da condur di qua e di là. Io spero bene per tutte, e non sto in pena che la Madre non si sappia cavar benissimo di questo, tanto più che ai matrimoni ci ha buona mano » (1).

III.

Nella Biblioteca Universitaria di Genova (*Autografi: Alfieri Vittorio*) ho rintracciato un biglietto-invito dell'Alfieri a persona non identificabile perché il documento è privo di indirizzo e il suo contenuto è troppo generico perché se ne possa dedurre il nome del destinatario. L'autografo reca la data incompleta: *Di casa. Domenica 19 Maggio,* ma nella descrizione bibliotecaria figurano, come 'probabili', sede ed anno: *Roma 1782.* Ed in effetti il biglietto-invito, sinora inedito, risale certamente al periodo romano in cui l'Alfieri teneva frequenti riunioni per recitare, a dame e cavalieri, brani delle sue tragedie: « in diverse circostanze io ero andato leggendo a poco a poco tutte codeste tragedie in varie società, sempre miste di uomini e donne, di letterati e d'idioti, di gente accessibile ai diversi affetti e di tangheri... » (2). Un biglietto-invito, indirizzato ad Alessandro Verri, molto analogo a questo e risalente alla stessa epoca, fu del resto pubblicato dal Bertana (3). In quanto al riferimento al conte di Valperga, sarà da ricordare che proprio in quei mesi del 1782 il Valperga era a Roma, come risulta, tra l'altro, da una lettera dell'Alfieri alla sorella Giulia in data 2 luglio 1782: « Abbiamo qui il conte di Valperga, a cui pare che l'aria di Roma troppo non giovi, perché ha già avuto degli insulti di febbri, che qui sono spessissime e pericolose nell'estate » (4). Ed ecco il biglietto-invito conservato nella Biblioteca Universitaria di Genova:

---

(1) ALFIERI, *Lettere*, cit., XVII, p. 13 (ma ora questa lettera restaurata e con la data esatta è in L. CARETTI, *Le carte alfieriane della raccolta Cora*, cit., p. 37).

(2) ALFIERI, *Vita*, Ep. IV, cap. IX, ed. cit., I, pp. 229 sgg.

(3) E. BERTANA, *V. Alfieri ecc.*, Torino, Loescher, 1905², p. 191 n. 2. Poiché il biglietto non è stato più ristampato, neppure nell'edizione citata delle *Lettere*, lo riproduco integralmente dall'autografo (Biblioteca Queriniana di Brescia):

A Monsieur. Monsieur Le Comte Veri (*sic*) - Chez lui.

[Roma]. Di casa di 6 Febbraio Mercordi [1782]

Se il Signor Conte Veri (*sic*) non ha che meglio far domattina alle undici di Francia si legge l'Oreste: e mi farebbe somma grazia di trovarcisi. Sarà compagnia anche più ristretta dell'ultima volta. Son tutto suo

Vittorio Alfieri.

(4) ALFIERI, *Lettere*, cit., XX, p. 14.

A..... (?)

[Roma]. Di casa. Domenica 19 Maggio [1782]

Mercoledì mattina sto in parola di leggere qualche mia inezia al Sig.r Conte di Valperga; ov'ella pure volesse sentirmi, la lascio padrone di venirci. L'ora sarà verso il mezzogiorno, e spero ch'ella vorrà anco rimaner a pranzo come mi favoriscon gli altri. Sono ecc.

Vittorio Alfieri

Che il destinatario fosse un « uomo » non c'è dubbio (« padrone »); insoluto invece resta, ignorandosene il nome, se fosse tale da essere ascritto alla gente letterata e intendente oppure alla più diffusa categoria degli « idioti » e dei « tangheri ».

IV.

Alla fine di giugno del 1783 l'Alfieri lasciava Bologna alla volta di Milano (1), e dalla città lombarda, il 5 luglio, scriveva all'Albergati Capacelli: « Ho ricevuto qui al mio arrivo la di lei compitissima lettera, entrovi la elegante e facile traduzione dei versi inglesi, da cui ho rilevato due cose, ch'ella possede molto bene la lingua inglese, e l'arte di far con prestezza dei be' versi italiani: ed il presto non lo argomento già dai versi, che pur sono elaborati, bensì dalla data della di lei lettera, che non è che del giorno successivo a quello ove le inviai il foglio. Certo l'abate Taruffi avrà gradito assai d'aver a contendere con un così degno rivale... » (2). In proposito sarà opportuno ricordare che durante il soggiorno romano una dama inglese, Miss Waid, aveva composto versi 'inglesi' in onore dell'Alfieri e che questi versi erano stati tradotti in latino dal Taruffi. È altresì noto che lo stesso Albergati Capacelli, proprio durante la breve sosta bolognese dell'Alfieri nel giugno 1783, tradusse a sua volta in versi italiani quel femminile testo poetico contendendo così, cavallerescamente, con il Taruffi (3). Ma la lettera del 5 luglio ci dice qualche cosa di più, e cioè che la traduzione dell'Albergati fu fatta assai rapidamente, anzi nel giro d'un sol giorno, essendo stata spedita all'Alfieri subito all'indomani dell'invio, da parte del poeta, d'un « foglio » evidentemente necessario per la traduzione stessa. Di questo « foglio » non si aveva sinora notizia alcuna, e soltanto adesso fortunatamente riemerge a completare il breve scambio di corrispondenza tra l'Alfieri e l'Albergati sul finire del giugno e i primi del luglio 1783. Me ne ha dato cortese notizia il direttore dell'Archivio di Stato di Bologna, Benedetto Nicolini, ed io lo pubblico servendomi della copia che si trova in quell'Ar-

(1) « ... mi potrà indirizzare sue lettere in Milano, dove io sarò dal principio di luglio fino a tutto il dì 15 » (*A Pietro Zaguri*, Bologna 24 giugno 1783, in *Lettere*, cit. XXXI, p. 22).

(2) ALFIERI, *Lettere*, cit. XXXII, p. 23.

(3) E. MASI, *La vita, i tempi, gli amici di Francesco Albergati*, Bologna, Zanichelli, 1878, pp. 320-2.

chivio (*Archivio Albergati. Carteggio privato di Francesco*: busta 226 A) e che sostituisce l'originale sinora irreperibile (1):

[AL MARCHESE ALBERGATI CAPACELLI - *Bologna*]

[Bologna, fine giugno 1783]

Sig.r Marchese mio stimatissimo. Stavo appunto per inviare a casa sua il plico dei conoti (2) versi dell'Abate Taruffi, quando giunse il suo servitore, onde con più piacere lo consegno a lui come più certo che le saranno più fedelmente consegnati. Intanto piglio quest'occasione per assicurarla della mia più perfetta stima, e supplicandola de' miei ossequi alla sua amabilissima consorte, mi protesto suo aff.mo

Servo Vittorio Alfieri

P. S. Domattina parto per Milano dove io sarò per fino a mezzo luglio.

È evidente che proprio alla vigilia della sua partenza per Milano, allo spirare del giugno del 1783, l'Alfieri inviò all'albergo un plico, accompagnandolo con la letterina ora resa nota e affidandolo al servitore del marchese. Quel plico conteneva i versi latini del Taruffi, cioè la traduzione del testo di Miss Waid, che interessavano l'Albergati e che certo dovettero servirgli nella sua rapidissima riduzione in versi italiani dello stesso testo. Provveduto velocemente alla traduzione, il marchese la spedì subito a Milano dove l'Alfieri, come è detto nella lettera del 5 luglio, la ricevette appena giunto nella città lombarda.

V.

Nella Biblioteca Nazionale di Firenze (*Coll. autografi: lettere. Cassetta 421, n. 79*) mi sono imbattutto in una lettera autografa dell'Alfieri sinora sconosciuta e nella quale non figura il destinatario. Il documento reca luogo e data di partenza (*Pisa a di 24 Gennaio 1785*) e appare indirizzato a persona non ancora del tutto familiare col poeta e residente nel Veneto, e probabilmente intrinseca del Cesarotti e del Sibiliato, già buoni conoscenti dell'Alfieri. Dalla lettera risulta anche che a questa persona e a suo fratello il poeta aveva inviato il secondo tomo delle *Tragedie*, stampate a Siena, e ora annunciava, come imminente, la consegna — tramite l'avvocato Crommer — del terzo tomo della stessa edizione con preghiera di darne avviso al Cesarotti e al Sibiliato. L'Alfieri, infine, esprimeva la speranza di incontrare personalmente, un giorno, questo suo corrispondente.

(1) La copia, di mano di Luigi Albergati Capacelli, figlio di Francesco, risale al 1832, come risulta dalla nota appostavi dallo stesso Luigi Albergati: « Memoria. Per corredare la raccolta di lettere autografe che sta completando Mons.r Carlo Emanuele Muzzarelli, ho inviato al sud.o l'originale col mezzo dell'Eggregio Sig.r Avt.o Dom(eni)co Casoni, e ne ho tenuta copia per onore del Padre mio e di me. Luigi Albergati Capacelli. Zola 7 Genn.o 1832 ».

(2) Il ms. reca chiaramente *conoti*. Si può supporre un errore di Luigi Albergati o si potrà intendere: « noti ad entrambi (noti a noi in comune) » o anche « cono(sciu)ti ».

A questo punto, sulla scorta anche di altri dati obbiettivi che esporrò più sotto, non è difficile identificare il destinatario nella persona di Ippolito Pindemonte che nel 1785 non aveva ancora avuto con l'Alfieri quei rapporti così stretti che di lì a qualche anno (e soprattutto dopo il comune soggiorno parigino del 1789) trasformarono una cordiale conoscenza in una affettuosa amicizia. I dati obbiettivi di conferma sono i seguenti: nella lista scritta di pugno dell'Alfieri, in cui vi sono elencate le persone alle quali doveva essere destinata l'edizione senese delle *Tragedie*, si legge: « Venezia - da darsi: Vendramina, Albergati, la Micheli, la Zagravi... *Pindemonti due* » (1); in una lettera al Bianchi del 28 febbraio 1785 (2), l'Alfieri si lamentava perché aveva saputo da un suo corrispondente veneziano che le copie spedite a Venezia erano mancanti di alcuni fogli (« Le acchiudo qui una lettera di Venezia, da cui ella vedrà come quei bindoli, bricconi, negligentacci dei Pazzini hanno spedito tutte quelle copie così guaste: onde la prego caldamente a far ricercare dei fogli che dicono mancanti in tutte quelle 20 copie veneziane, e farle aver subito all'avvocato Crommer... »), e l'informatore veneziano era certamente Ippolito Pindemonte la cui lettera, infatti, rimase tra le carte alfieriane del Bianchi (3) ed ora si legge a stampa con la data 19 febbraio 1785: « Pregiatissimo signor Conte. Devo ringraziarla moltissimo, *anche da parte di mio fratello* che così vuole, del terzo tomo delle bellissime sue tragedie, che *dall'avvocato Cromer* abbiam ricevuto ultimamente... Mi convien dirle che nelle nostre due copie manca un foglio, e così credo essere di quante altre copie mandò Ella a Venezia... L'ho servita coi professori *Cesarotti e Sibiliati*... La sua lettera m'indica ch'Ella *pensa venir tra poco a Venezia*, di che godrei molto ». Si legga ora il testo recuperato alla Nazionale di Firenze e apparirà chiaro che esso altro non è che la lettera alfieriana inviata a Ippolito Pindemonte, in data 24 gennaio 1785, a cui il Pindemonte appunto rispose, in data 19 febbraio 1785, dopo avere ricevuto, oltre alla lettera, anche il terzo tomo delle *Tragedie*.

[A IPPOLITO PINDEMONTE - *Venezia*]

Pisa a di 24 Gennaio 1785

Stimatissimo Signore. Mi è pervenuta la di lei gentilissima lettera da pochi giorni, e mi fu rimandata da Siena dove da quasi due mesi non era più. Ho molto piacere ch'ella abbia gradito quel secondo Tomo di Tragedie, che mi presi ardire di farle rimettere: scrissi anche che se ne desse una al suo Signor Fratello, e spero che gli sarà capitato. Circa alle cortesi sue espressioni sul detto libro, io non me ne insuperbirò: troppo certo ch'ella ha voluto in ciò piuttosto servire alla gentilezza dell'animo suo, che all'acutezza del suo ingegno. Troppe sono le cose che in quel

(1) A. BAROLO, *Le carte alfieriane di Montpellier ad Asti*, in « Convivium », VIII (1936), 6, p. 654.

(2) ALFIERI, *Lettere*, cit., LXVI, p. 70.

(3) *Lettere inedite di V. A. alla Madre, a Mario Bianchi e a Teresa Mocenni*, per cura di I. BERNARDI e C. MILANESI, Firenze, Le Monnier, 1864, p. 268.

Tomo, come negli altri, potrebbero star meglio; e son certo che più assai di quelle che ci vedo io, me ne potrebbe additar ella, se venissimo, quando che fosse, a parlarne. Se lo meriteranno, penso poi col tempo, aiutandomi non poco dai lumi che riceverò dalle persone intendenti, di farne una seconda edizione, che neppur essa forse starà bene, e a modo mio, ma almeno men male. Intanto, essendo stampato già fin dall'83 anche il terzo Tomo di esse, ho scritto a Siena che si pubblichi; e gliene verrà tra pochi giorni consegnata una copia dallo stesso Sig.r Avvocato Crommer che le mandò l'altro. Spero ch'ella lo riceverà con la stessa bontà, e che dei difetti (1), come delle bellezze, se alcuna pur n'avrà, la sorte mi concederà di sentirla di viva voce render ragione. Non dubito punto ch'ella sia in relazione col Sig.r Cesarotti, e Sibiliato, onde la supplico a voler anche, porgendo loro i miei ossequi, prevenirli che tra poco riceveranno questo terzo Tomo, e che da essi pure aspetto, e desidero lumi, e verità. La stima ch'io farei del loro giudizio, e del suo, Le sarà, credo, una viva prova di quella con cui mi pregio d'essere di lei Stim.o Sig.re.

Devot.mo Servo
Vittorio Alfieri

VI.

Una lettera dell'Alfieri a Ippolito Pindemonte si trova nella Biblioteca Riccardiana di Firenze (*Aut. Frullani, 35-37, 6-7*). È autografa e reca all'esterno l'indirizzo: *Al Nobil Uomo il Signor Cavaliere Hippolito Pindemonte. A Venezia.* Manca invece la data, ma credo che il documento si possa senz'altro attribuire al 1797.

Fanno, innanzi tutto, pensare al periodo 1795-7 i riferimenti all'acquisto di libri da parte dell'Alfieri, il quale intensificò le compere librarie proprio nel 1797 (2), e allo studio del greco, con citazione e trascrizione d'un verso di Pindaro (3) e con un'espressione (*disasinirmi*) che ci richiama a un passo della *Vita* che si riallaccia appunto alle letture intraprese dopo il 1795 (4). Ma se questi dati inducono ad una prima approssimativa attribuzione della lettera al biennio 1795-7 (con già evidente propensione verso il 1797), la dichiarazione relativa al progetto del Pindemonte di scrivere una tragedia non può non legare strettamente l'epistola al 1797 che fu l'anno in cui il cavaliere Ippolito meditò e iniziò l'*Arminio* (5).

Ma c'è altro ancora. Il documento ora riemerso non fu mai pubblicato nelle raccolte parziali e organiche di lettere alfieriane, e per-

---

(1) Aut. *difetti suoi* (poi l'A. ha cancellato *suoi*).

(2) « Firenze 1797... Comprato pazzamente libri » (*Annali letterari*, in *Vita*, ed. cit. II, p. 267; ed anche A. BAROLO, *Le carte alfieriane di Montpellier ad Asti*, cit., p. 664.

(3) « pervenni in fine dell'anno 1797 a poter fissare qualunque pagina di greco, qualunque carattere prosa o verso, senza che gli occhi mi traballassero più... » (*Vita*, Ep. IV, cap. XXV, ed. cit., I, p. 306.

(4) « Con tutto ciò per isfuggire l'ozio, cavarmi dallo strione ed *uscir un pocolin di più dall'asino*, mi accinsi alla impresa. E successivamente Omero, Esiodo, i tre tragici, Aristofane ed Anacreonte lessi ad oncia ad oncia... » (*Vita*, Ep. IV, cap. XXIV, ed. cit., I, p. 303).

(5) « Avea Ippolito in uso di far spesso dimora in Venezia, e stando quivi nel 1797 gli si ridestò il primiero affetto alla tragedia, rinvigoritogli forse nella consuetudine avuta con l'Astigiano; e si diede a comporre l'*Arminio*... » (*Discorso di Pietro dal Rio* premesso alle *Poesie originali di V. A.*, a cura di A. TORRI, Firenze, Barbera, 1858, p. XXVI).

ciò era sempre sfuggito all'attenzione degli editori delle opere dell'astigiano. E tuttavia un frammento di esso era già venuto alla luce sin dal 1834 ad opera di Benassù Montanari che lo introdusse nel suo ampio discorso sulla vita e le opere di Ippolito Pindemonte: « Avvenuta era in questo mezzo la morte del prozio Marcantonio, e Ippolito, da nipote amorevole e da buon letterato, le migliori trascelse dalle poesie di lui italiane e latine... L'editor nipote preambola il volume delle cose italiane con italiana prosa, e con latina quello delle latine. Ecco ciò che d'essi scrisse a Ippolito Vittorio Alfieri, uomo certamente non uso delle adulazioni, e non dopo di averli dall'editore ricevuti in dono, e non usciti appena di sotto al torchio; ma ciò che ne scrisse intorno all'anno novantasette, quando un lungo soggiorno in Firenze prima, e quindi in Parigi, e il comun Apollo reso aveano il marchese molto intimo del conte: *Un di questi giorni ho ritrovato qui* [in Firenze] *una edizion di Verona delle opere* [di Marcantonio Pindemonte], *con una prefazione sua* [d'Ippolito] *molto erudita e figliale. Le opere, che ho un cotal poco scartabellate, me lo mostrano e dotto e pieno di sano gusto, onde non mi stupisco più s'ella ama tanto le Muse, poiché le ha succhiate col latte, sicché lo posso dire con Pindaro* ἀνδρῶν ἀρετὰν σύμφυτον οὐ κατελέγχεις, *virorum virtutem insitam non redarguis. Non così di me, che nato da Vandali, educato da Vandali, fo de' tardivi sforzi per* disasinirmi, *e Dio sa con quanto poco successo. Non importa, si passa il tempo, e intanto un Pindaro e un Omero sono un dittamo continuo alle piaghe che ci fanno gli Attila e gli Spartachi* » (1). La testimonianza del Montanari, poi ripresa da altri biografi di Marcantonio e di Ippolito Pindemonte (2), ci conferma che la lettera fu scritta nel 1797 (« intorno al novantasette ») e ci chiarisce un equivoco in cui dovette cadere l'Alfieri, il quale elogiò il Pindemonte per la prefazione scritta alle opere del *suo Sig.r Padre* (così l'originale, come si vedrà più sotto) mentre si trattava delle opere di Marcantonio Pindemonte, prozio di Ippolito. Il Montanari corregge egli stesso l'Alfieri e modifica così il testo della lettera sopprimendo del *suo Sig.r Padre* e aggiungendo invece, tra parentesi: *di Marcantonio Pindemonte* (3),

---

(1) B. MONTANARI, *Della Vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, Venezia, tip. Paolo Lampato, 1834, pp. 19-20.

(2) Per es. E. DE TIPALDO, *Biografia degli italiani illustri* ecc., Venezia, 1835, II (la voce « Marcantonio Pindemonte », pp. 177-181, è di Luigi Carrer): « Prima per altro che di questa parliamo, è bene ricordare quella delle varie prose e poesie volgari, essa pure venuta in luce per cura del cavalier Ippolito. È arricchita di due prefazioni, latina una per le poesie latine, l'altra italiana per le italiane. *Vittorio Alfieri scriveva all'editore, che avendo trovato in Firenze quella edizione, e scartabellato alcun poco quelle poesie, gli parvero tali da mostrargli nel marchese Marc'Antonio un uomo dotto e pieno di sano gusto*, per cui più non si stupiva che il nipote amasse tanto le muse, venendosi dalle poesie del zio com'egli avesse dovuto succhiare quell'amore col latte. Parca lode, a dir il vero; ma chi non vorrebbe essere lodato parcamente dall'Alfieri, anzi con profusione di epiteti superlativi da chi non ha nè la franchezza, nè il sovrano impegno di lui? ».

(3) Ad un certo punto le parentesi sono poi addirittura scomparse e il testo alfieriano è stato riprodotto come se realmente contenesse la frase: *opere di Marcantonio Pindemonte*. Così, infatti, S. PERI, *Ippolito Pinde-*

e più avanti eliminando *del Padre* per coerenza (aut. « Le opere poi *del Padre*... »). D'altra parte il frammento pubblicato dal Montanari, oltre a permetterci di rilevare la confusione fatta dall'Alfieri tra Marcantonio Pindemonte e il padre di Ippolito, ci è utile perché in qualche punto permette di integrare (con parentesi e corsivo) il testo autografo ritrovato che è ora leggermente guasto lateralmente e ha quindi perduto qualche parola o frammento di parola nell'ultima parte della lettera. Posso ora comunicare integralmente il documento della Biblioteca Riccardiana.

A IPPOLITO PINDEMONTE - *Venezia*

[Firenze, 1797]

La ringrazio assai dei libri o cercatimi, o trovatimi, che non ho potuto ben intendere dal di lei bigliettino se già li avesse, ma vedo che son reperibili tutti fuorché l'Eutropio. La pregherò dunque di mandarmeli col procaccio solito, e di farmi sapere il costo che pagherò al Molini, o a chi mi dirà. Un di questi giorni ho ritrovato qui un'edizione di Verona delle opere del suo Sig.r Padre, con una Prefazione sua molto erudita e figliale (1). Le opere poi del Padre che ho un tal poco scartabellato, me lo mostrano e dotto e pieno di sano gusto; onde non mi stupisco più s'ella ama tanto le Muse, poiché le ha succhiate col latte; onde le posso dire con Pindaro: ἀνδρῶν ἀρεταν σύμφυτον οὐ κατελέγχεις(2). Non così di me, che nato [*da*] Vandali, educato da Vandali, fo dei tardivi sforzi per *disasinirmi*; e dio sa con [*quanto*] poco successo. Non importa: si passa il tempo, e intanto un Pindaro, e un Omero [*sono*] un dittamo continuo alle piaghe che ci fanno gli Attila e gli Spartachi. [*Son*] tutto suo. Lodo molto l'idea dell'intrapresa tragedia: nessuna cosa può distrarre [*quan*]to il creare; ma io non posso creare, se non ho il cuor contento, e l'animo più che [*tran*]quillo. Ci svelerà poi il resto, quando l'avrà finita. Intanto me ne rallegro con [*lei*] preventivamente e me le rinnovo ecc. (3).

VII.

Poiché si è parlato di Ippolito Pindemonte e di una commissione libraria a lui affidata dall'Alfieri, colgo l'occasione per pubblicare un inedito bigliettino alfieriano indirizzato appunto al Pindemonte e che accenna, a sua volta, a libri spediti e donati dal cavaliere Ippolito all'Alfieri. Si tratta, a quel che appare dal documento, di un 'poscritto' che occupa la parte inferiore di un mezzo foglio il quale reca nel verso l'indirizzo dimidiato: *Al nobil uo.../ Hippolito*

---

monte, Studi e ricerche ecc., Rocca S. Casciano, Cappelli, 1905, pp. 25-26 (il frammento della lettera alfieriana, derivato dall'opera del Montanari, è trascritto: « Un di questi giorni ho ritrovato (in Firenze) una edizione di Verona delle opere di Marcantonio Pindemonte ecc. »).

(1) In verità, come s'è detto, trattasi dell'opera: MARCANTONIO PINDEMONTE, *Poesie scelte volgari e latine del Marchese* MARCANTONIO PINDEMONTE, Tomo I che contiene le volgari - Tomo II che contiene le latine, Verona, per l'Erede Carattoni, 1776.

(2) Nel margine inferiore della lettera: *andron aretan sinfiton u catelenchis/ Vivorum virtutem insitam non redarguis/ dedecoras* (sotto a *redarguis*).

(3) Segue un 'poscritto', non firmato, dell'Albany: « (*V*)ous pouvez bien croire que après le Poete je n'ai plus rien a ajouter sur la tragedie que je desire autant que lui de voir ».

P.../ a V.../. È da supporre che questo esiguo lacerto sia stato strappato da un foglio (semplice o doppio) che doveva contenere la lettera vera e propria al Pindemonte e l'intero indirizzo all'esterno. Non mi è stato dato sinora di ritrovare la lettera da cui questo frammento è stato asportato. Tutte le lettere alfieriane al Pindemonte da me conosciute non si prestano a questa operazione di reintegrazione. Quella precedentemente illustrata, che sarebbe la più prossima al nostro 'poscritto' per la comunanza dell'argomento librario, ha all'esterno l'indirizzo completo. L'attuale documento, che per il riferimento all'acquisto e dono di libri si collega alla lettera del 1797, era in vendita presso la « Libreria Antiquaria Docet » di Bologna nel 1957 (1). Ne ebbi allora la trascrizione dalla cortesia dell'amico Fiorenzo Forti ed ora ho potuto collazionare detta trascrizione con l'originale che è divenuto intanto proprietà del prof. Giovanni Saggiori di Padova il quale lo ha gentilmente messo a mia disposizione.

A IPPOLITO PINDEMONTE - *Venezia*

[Firenze, 1797?]

. . . . . .

(*P. S.*) La ringrazio molto dei Libri speditimi, e massimamente del Cornaro donatomi. Ho pagato in mano del Molini L.e Venete 186,50 che erano il totale del nostro debito fra i Libri e il Caffé, il quale si è anche trovato di ottima qualità. Son tutto suo (2).

E già che ci sono, segnalo che presso la stessa « Libreria Antiquaria Docet » di Bologna era in vendita, nel 1956, un 'ben servito' dell'Alfieri al proprio cameriere Giacomo Croci bolognese (3). Ne ho avuto la trascrizione dall'amico Ezio Raimondi e ne ignoro l'attuale proprietario:

Io qui sottoscritto sono stato servito fedelmente e pontualmente da Giacomo Croci Bolognese per lo spazio di nove mesi, in fede di che, col sigillo dell'arte vostra, scrivo Conte Vittorio Alfieri. Roma 24 Aprile 1782.

VIII.

Due anni or sono il collega Vincent dell'Università di Cambridge mi segnalò il vecchio catalogo dei manoscritti del collezionista inglese Alfred Morrison. In questo catalogo si dà notizia e descrizio-

---

(1) « ALFIERI VITTORIO. Brano di lettera autografa diretta a Ippolito Pindemonte di 4 righe. Autenticazione del canonico Giuseppe Antonelli della biblioteca Comunale di Ferrara ».

(2) In calce del foglio, a fianco di un sigillo di ceralacca, si legge l'autenticazione Giuseppe Antonelli in data marzo 1850; e sulla prima pagina di altro foglio, che racchiude il frammento e che è unito ad esso da filo sigillato con ceralacca, è contenuta l'autenticazione di Luigi Napoleone Cittadella in data 1 giugno 1856. In entrambe le autenticazioni si parla di « brano di lettera » e di « frammento di lettera ».

(3) Catalogo 38, n. 327, 1956 (« ALFIERI VITTORIO. Autografo di ben servito rilasciato a Giacomo Croci bolognese. Datato Roma 24 Aprile 1782 con firma e sigillo. In tutto quattro righe »)

ne sommaria di quattro lettere alfieriane, i cui autografi furono pos seduti dal Morrison e quindi andarono venduti all'asta.

Mi fermo, per ora, sopra una di queste lettere. Essa figura nel primo volume del Catalogo Morrison (1) e fu venduta all'asta dai Signori Sotheby il 10 dicembre 1917. L'acquirente non è identificabile. Dalle indicazioni 'inglesi' (« Autograph letter signed, I page, 4. to, Florence, 23 June 1798, to Carlo Scapini, bookseller at Padova. An order for books ») avevo già compreso che si trattava di lettera inedita. Allo Scapin l'Alfieri scrisse, infatti, altre lettere che sono a stampa, ma tra quelle del 1798 non figura la lettera che appartenne al Morrison.

Solo recentemente però, e per via inattesa, l'autografo venduto a Londra è pervenuto nelle mie mani. Esso ora appartiene al signor Carlo Alberto Chiesa di Milano che mi informa di averlo acquistato in un'asta emiliana e che ringrazio d'avere messo a mia disposizione il documento (2).

A CARLO SCAPINI - *Padova*

Firenze di 23 Giugno 1798

Padron mio Stimatissimo. Dal suo ultimo Catalogo Latino del 98 mandatomi dal Molini la settimana passata, ho estratto una Nota non piccola di libri che acquisterei, se ci potessimo accordare. Li ho divisi come vedrà in due colonne: la prima di volumi 53, importante secondo i prezzi del Catalogo L.e Venete 800 circa, la piglierò certamente, ove lei mi ribassi il solito 20 per 100, ebbenché siano molto cari anche a quel prezzo; ma essendo libri di cui ho bisogno, a ogni modo, se non ci aggiustassimo per gli altri, questi li piglierò.

Quanto poi alla colonna B. siccome son opere costose, e di cui non ho fretta, non le piglierò fuorché se ella riduce il prezzo di tutte le due colonne insieme allo sborso di Z.i fiorentini 100, che le farò qui al Molini immediatamente quando riceverò tutti i sud.i libri, pagandone io il porto, ed ella l'incassatura, e la spedizione. Il ribasso viene ad essere allora di circa il 30 per cento su tutti: il che non è troppo, comprandone tanti, e pagando subito; e facendole anco riflettere che son messi carissimi nel Catalago. Per esempio il *Muratori*, l'ho potuto avere in Roma dal Garampi, dove stava in Catalogo per *Scudi 80* Romani, con lo sbasso del 25 per 100: lo poteva dunque avere per Zecchini Fiorentini circa 27. Ella vede l'enorme differenza che passa dal suo prezzo a questo. Insomma lascio a di lei scelta, o di darmi tutti i libri delle due colonne, vol.i 114, per i sud.i Z.i Fior. 100; ovvero i soli vol.i 53 della prima colonna con quel ribasso almeno del 20 p(er) 100. Aspetto la risposta decisiva; come pure riscontro se ne mancasse alcuno dei segnati da me.

Vittorio Alfieri

P. S. Non mi pare che dovesse riuscir difficile al Sig.r Scapini di rintracciarmi in Venezia il seguente libro: Phavorinus, Gr. Lexicon. fol. Venetiis 1712. La prego perciò di farlo cercare, ed aggiungerlo poi a quelli che mi spedirà de' suoi.

---

(1) *The collection of Autographes Lettres and Historical Documents formed by Alfred Morrison*, Second Series 1882-1893, vol. I, p. 15.

(2) È costituito da un foglio unico, e reca l'indirizzo esterno (*Al Signor Carlo Scapini. Mercante di Libri. Padova*), e la data completa (*Firenze di 23 Giugno 1798*). Ringrazio l'amico Dante Isella che è stato cortese e competente tramite tra me e il signor Chiesa.

Questa lettera va collegata alle altre lettere allo Scapin del 1798 perché riguarda gli stessi argomenti librarî. L'anno 1798, come già il 1797, fu un anno di grandi acquisti da parte dell'Alfieri. Le lettere e le ordinazioni di quel periodo testimoniano il vivo fervore con cui il poeta attendeva a procurarsi libri, in Italia e anche all'estero, ricorrendo ad amici e a librai di professione. Questa nuova lettera si inserisce opportunamente nel fitto intreccio di missive, biglietti e note librarie, che risalgono, per la maggior parte, agli anni, appunto, 1797 e 1798 (1).

IX.

Ricercando lettere alfieriane presso privati possessori, m'è accaduto di ricevere cortese segnalazione di due copie possedute dall'ingegnere Carlo Zunino di Torino. Avutone il microfilm, ho riscontrato che una delle due copie riproduceva la lettera del 10 marzo 1794 già nota agli studiosi (2). L'altra copia, invece, mi ha rivelato un testo ignoto e quindi meritevole di particolare attenzione. Questa seconda lettera è indirizzata al Caluso, in data 9 agosto 1802. Le due copie calligrafiche risultano di mano di Carlo Augusto Racagni, avo dell'ingegnere Zunino e «primo ufficiale di titolo e di grado della Regia Segreteria del gran Magistero Mauriziano e Consigliere Onorario degli Ordini dei SS. Maurizio e Lazzaro e della Corona d'Italia». Ecco la lettera tuttora inedita, la quale reca il seguente indirizzo: *A Monsieur. Valperga di Caluso. A Lucques pour Vorno*, e la data: *Firenze dì 9 Agosto 1802.*

AL CALUSO - *Lucca*

Firenze dì 9 Agosto 1802

Amico Carissimo. Già prima di ricevere la vostra di Pistoia, avea saputo dal Comm.e Osasco, che eri passato di Piacenza il 29 Luglio, e che venivi per Modena: onde senza tardar più, subito ho fatto allora mettere all'ordine il vostro tugurietto, talché tutto era pronto quando mi arrivò la vostra lettera invece di voi. Con tutto ciò la certezza ora di vedervi mi consola di molte cose, benché vedo che sarà poco. Sicché venite alla più presto; noi siamo sempre in casa, fuorché dalle 23 all'un'ora di notte, che si va a pigliar un po' d'aria; ma a qualunque ora arriviate, siete aspettato sempre. Salutatemi il Fratello, e Nipote. La Sig.ra vi dice a un puntino le stesse cose di me; e tutti due vi desideriamo moltissimo; dolenti soltanto che la ristrettezza della casa non ci conceda di farvi star bene come il vorremmo: ma almeno essendo le due vostre celle a terreno, vi assicuro che non ci patirete punto di caldo; il quale è veramente qui fastidioso a questi giorni, e fuori d'ogni misura. A rivederci presto. Son tutto vostro.

Tutti i Piemontesi han ricevute le lettere che voi spediste di Pistoja, e ve ne ringraziano.

Riferimento preciso a questa lettera recuperata può trovarsi in altra lettera dell'Alfieri al Caluso del 13 agosto 1802: «Vi scrivo que-

(1) Per tutto questo materiale di ordinazioni e note librarie, si veda A. BAROLO, *Le carte alfieriane di Montpellier ad Asti*, cit., pp. 664-77 (per lo Scapin, pp. 669-70 e 676).

(2) ALFIERI, *Lettere*, cit., CCXXIII, p. 230.

sti due versi per dir che ho ricevuto le due vostre dei 5 di Pistoja e degli 11 di Vorno. Che alla prima *ho risposto il dì 9 indirizzandola a Lucca per Vorno...* » (1). Ed altra riprova decisiva dell'autenticità del documento, può trarsi da un curioso fascicoletto manoscritto, reperito presso il « Centro di Studi Alfieriani » di Asti, che anni addietro trascrissi per ogni evenienza (2). Esso reca questa indicazione preliminare: « Sunto delle lettere autografe, scritte dal Conte Vittorio Alfieri da Asti all'incomparabile suo amico Abate di Caluso. Pro memoria appartenente alla Preclarissima Signora Contessa Eufrasia Solaro Valperga di Masino ». In questo fascicoletto ho rintracciato il « sunto » della lettera del 9 agosto 1802: « Lo aspetta da Piacenza, e per lui tengono preparato due celle a terreno perché non ci patisca caldo » (e la lettera: « ... avea saputo... che eri passato di Piacenza, e che venivi per Modena...; ma almeno essendo le due vostre celle a terreno, vi assicuro che non ci patirete punto di caldo »). Il rapporto tra « sunto » e copia-Zunino è chiarissimo, ed ogni dubbio viene così a cadere permettendoci di inserire con sicurezza nell'epistolario alfieriano una lettera inedita il cui autografo resta ancora sconosciuto.

X

Last but not least. Pubblico una nuova lettera inedita del servo Elia, sempre al cognato dell'Alfieri, che si aggiunge alle cinque che ho recentemente stampato traendole dalla « Raccolta Cora » e che hanno tanto interessato quanti le hanno lette (3). L'autografo, questa volta, si trova presso il « Centro di Studi Alfieriani » di Asti ma proviene, come gli altri, dall'archivio familiare dei Colli di Felizzano. La lettera è datata: *Viena 14 gli agosto 1769.*

AL CONTE DI CUMIANA - *Torino*

Ill.mo Sig. Sig. P(ad)ron mio Coll.mo. Con molto mio contento ò discoperto che il mio padrone non viagerà più asieme al Sig.r Conte di Govon, che son certo che l'avrebe meso in qualche inbroglio, e comincio vedere al presente che il mio padrone non è così inpresatto di luj come era nel principio; e quello che à fatto più specie al mio padrone è di vedere, per coprire via più il manegio suo, di indare da S. E. il Sig.r Conte di Canale e dimandarci un Confesore e che voleva bruciare una buona parte de' suoj libri, mandandoci pure il suo Giuseuitta più volte per questo: cosa che à fatto ridere la d(ett)a S. E. sa, ed il mio padrone ci ha perso il creditto. In quanto a l'aresto che ci scrisi nella mia, è statto che non volendo dare quel tanto che voleva, la donna si mise alla porta che non voleva lasciarli sortire, ed (il) Giuseuitta tirò un coltello: questa donna si mise a cridare, e ci acorse una copiosa quantità di popolo, e soldatti, e gli misero a l'aresto, e la donna in prigione, dove l'ano condanata a eser trasportatta questa primavera, ed il d(ett)o Sig.r Comte pagare zechini 28

---

(1) La lettera è pubblicata in A. BAROLO, *Alfieri inedito nell'Archivio Civico di Asti*, in « Convivium », 4, 1937, p. 375.

(2) L. CARETTI, *Per una nuova edizione dell'Epistolario alfieriano*, in « Annali Alfieriani », I, (1942), pp. 191 sgg. (e ora in *Studi e ricerche di letteratura italiana*, cit., pp. 141 sgg.; ma per il « sunto », cfr. pp. 155 sgg.).

(3) L. CARETTI, *Le carte alfieriane della Raccolta Cora*, cit., pp. 43-53.

per la pensione insino a quel tempo, e puoj deve aver pagatto per sortire loro due a l'indomani alle dieci della mattina, questo no si sa la somma; e questo è publico in Viena, ed avendoci dimandatto il mio padrone se questo era dj eser statto arestatto, dice di no e di più dice eser una invensione della Sig.ra Contesa di Canale, che il mio padronę non sa cosa dirsi di questo. Deve avere ordine dal Sig.r Comte di Canale di mandare via il Giuseuitta, ma sino al p(resen)tę è ancora con luj, non dico al suo servisio perchè vivano come frattelli: il giuseuitta è padrone di tutto, si serve di tutto il suo equipagio, ci à fatto un abitto galonatto, e più altre cose che ci à detto, si è tiratto un suo patriotto con luj, e ci à fatto mandarę via gli due domestici che à menatto via da Torino, e questo suo patriotto è un sonattore, e tra tutti due credo che non avesero un Zechino: il Giuseuitta è cominciatto intrare da Mastro di lingua. E' stato avertito che lo spoglieranno in meso di una strada: dice che si aspętta ancora di pegio, che questo non ci fa niente. Di già sono gente che non ànno maj viagiatto, che non so come faranno.

Lo prego a perdonarmi del attedjo e non palesarę questa mia, che se il mio padrone sapese che io scrivo quanto sovra, credo che mi farebe subitto partire dal suo servisio. Creda che il mio padronę è molto amatto in questa Capitale p(rincipalmen)te in Casa Canale, che la Sig.ra Contesa lo volle sempre con lej a spaso, e non è padrone di pransarę un giorno a casa sua, inoltre a molti pransi che à in Città e quasi tutte le settimane due volte dal primo Ministro. E sperando che nę farà il medesimo uso de l'altra mia dj metterla al fuoco, ò l'onore col più profondo ed umile rispetto dirmi. Um.mo ed Ubb.mo suo servittore Francesco Elia.

Viena gli 14 Agosto 1769

La nostra partenza è decisa al fine di questo mese, ma non so dove sicuro. Non ho mancatto di raccomandare gli cavalli al Cociere, e vi era tutte le speranse che ne avrebe tutta l'attenzione come pure così spera il mio padrone di quel uomo.

Con questa nuova lettera, che precede cronologicamente le cinque già rese note, abbiamo recuperato una parte almeno di quel ' taccuino di viaggio ' (Vienna, Praga, Copenaghen, Pietroburgo e Londra), stimolante e spregiudicato, che si può dedurre dalle lettere di Elia e che certo sarebbe assai più ricco se tutte le lettere di quell'eccezionale servitore fossero state rintracciate. È un ' taccuino di viaggio ' che, anche così episodico, è tuttavia in grado di rivelarci una personalità davvero singolare, inducendoci, sin da ora, a considerare il signor Francesco Elia come qualche cosa di più del semplice 'servitore' di Vittorio Alfieri (1).

LANFRANCO CARETTI.

(1) Per questo ' taccuino di viaggio ', interamente ristampato nella sua superstite consistenza e adeguatamente illustrato, si veda ora L. CARETTI, *Il viaggiatore Francesco Elia*, in « L'Approdo letterario », 11 (1960).

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

STUDI SUL BOCCACCIO

Giovanni Getto. — *Vita di forme e forme di vita nel « Decameron »*. — Torino, Petrini, pp. VIII-333.

Giuseppe Petronio. — *La posizione del « Decameron »*, ne « La Rassegna della Letteratura italiana » — VII, 2, 1957, pp. 189-207.

Giovanni Boccaccio, — *Decameron*. — A cura di Mario Marti. — Milano, Rizzoli, 1958, pp. 1101.

Giovanni Boccaccio. — *Decameron*. — A cura di Vittore Branca, Seconda edizione, Firenze, Le Monnier, 1960, voll. 2, pp. LXII+580 - 754.

Ruggero M. Ruggieri. — *Medioevo e umanesimo, materia e stile in Giovanni Boccaccio*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi* — Modena, 1959, pp. 655-680.

Giuseppe Vidossi-Giorgio Barberi Squarotti. — *Uccelletti cipriani* (*Decameron*, giorn. VIII, nov. X) in « Giorn. stor. d. Lett. ital. », CXXXV, 1958, pp. 363-369.

Giovanni Boccaccio. — *Rime, Caccia di Diana*. — A cura di Vittore Branca, Padova, Liviana, 1958, pp. XXXIX-303.

Angelo Monteverdi. — *Un libro d'Ovidio e un passo del « Filocolo »*, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*. — Bern, 1958, pp. 335-340.

Luigi Malagoli. — *Timbro della prosa e motivi dell'arte del Boccaccio nel « Filocolo »*, in « Studi mediolatini e volgari », vol. VI-VII, 1959, pp. 97-111.

Walter Pabst. — *Venus als Heilige und Furie in Boccaccios Fiammetta-Dichtung*. — Krefeld, Scherpe, 1958, pp. 41 (« Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln XII »).

GIUSEPPE ITALO LOPRIORE. — *Osservazioni sul «Corbaccio»*, ne «La Rassegna della Letteratura italiana», n. 3-4, 1956, pp. 483-489.

JEAN BOURCIEZ. — *L'énigme du «Corbaccio»*, in «Revue des langues romanes», LXXII, 1957-58, pp. 330-337.

Questi ultimi anni hanno segnato una ripresa davvero fortunata nel campo degli studi boccacceschi, che forse mai come oggi si sono tanto densamente affollati intorno all'opera e alla figura del grande trecentista. Con rinnovata attenzione lo sguardo della critica si è appuntato sul capolavoro: è di ieri il *Boccaccio medievale* di Vittore Branca; ecco ora il lungo saggio di Giovanni Getto che attraverso otto studi, di cui il primo, il terzo e l'ultimo già pubblicati (1), sottopone il *Decameron* a una nuova sistemazione critica. Già dalla premessa (pp. VII-VIII), anzi, sin dal titolo, si spiegano i propositi ambiziosi e polivalenti cui mira la ricostruzione del critico, che accettando in linea di massima, le conclusioni critiche sulla collocazione medievale del *Decameron* (presente e spesso citato il libro del Branca) inizia programmaticamente l'analisi affrontando il problema più dibattuto di questi anni, cioè dei rapporti fra cornice e novelle, anticipando nel titolo (*La cornice e le componenti espressive del «Decameron»*, pp. 1-33) la funzione decisiva che sarà assegnata alla cornice. Con una ricerca in profondità verso la struttura non tanto esterna e prefabbricata della raccolta, quanto intima e, per così dire, poetica, l'interpretazione gettiana si scosta risolutamente dalle posizioni tradizionali (qui brevemente riassunte), trasferendo su un piano di valutazione artistica gli estremi della tematica boccacciana che circolano ai margini delle novelle vere e proprie. Dal piacere della memoria, dall'ambiente festevole e gentile in cui nascono e si sviluppano i temi novellistici, dagli stessi nessi che intercorrono fra narratori e vicende narrate, il Getto ricava la necessità metafisica e strutturale del contorno, dell'ambiente di chi narra; dalla vita della brigata onesta e misurata, differenziata nei gusti e negli atti, si ricostruiscono le fila di un disegno unitario in cui prendono significato le varie storie. Ne risulta una presenza che non si esaurisce in una funzione di sfondo o di decorativo ornamentale, ma si risolve in creativa atmosfera che dà unità e ritmo, posizione e carattere a questo mondo: «La cornice è dunque la proiezione di un clima di sensibilità intima al Boccaccio, di una temperie stilistica che è immanente alle novelle, prima di essere una realtà isolata e compiuta sulla pagina. Essa rappresenta lo spazio musicale in cui risuona la

(1) Precisamente, *La cornice e le componenti espressive del «Decameron»* era già uscito con il titolo *La cornice e la dinamica espressiva del «Decameron»* in «Itinerari», III, 1955, pp. 5-22; *Immagini del «Decameron» nella «Gerusalemme Liberata»* con il titolo *Di alcune immagini del «Decameron» nella «Gerusalemme liberata»* in «Studi tassiani», VI, 1956, pp. 3-27; *La composizione della novella di Andreuccio*, in «Letteratura», IV, 1956, pp. 24-33.

voce del narratore, e secondo il quale la sua voce, la sua parola, si intona e si colora (p. 7) ». Così posto, il problema dell'architettura del libro coincide anche con quello ben più importante della sua unità artistica, da cui nascono i giudizi di valore. A tal punto il critico evitando indistinte e indifferenziate lodi all'opera considerata globalmente o immobili distinzioni fra poesia e non poesia (o, anche, di poesia e letteratura), si accinge a tentare una esplorazione più sottile onde cogliere, con nuova metodologia, il ritmo e il movimento più complesso di questo libro, nel nascere e nello svolgersi.

Il quadro della peste su cui si apre lo scenario della narrazione è volutamente contrapposto dallo scrittore al ritratto idillico della ridente campagna in cui si ritrovano i novellatori. Tale contrasto chiaroscurale, già notato dalla critica, assume, secondo il Getto, un significato di carattere estetico-umano che rappresenta la chiave di volta per l'interpretazione di tutto il *Decameron*. La sciagura della peste non è episodio a sé, ma « un termine di quel movimento di vita che si completa nell'esito, voluto e attuato dai dieci giovani, della lieta esistenza tra il verde dei campi e le armoniose architetture delle belle dimore, nel trascorrere di ore ilari di canti e danze e riposi e bei conversari (pp. 11-12) ». Si tratta dunque della novella emblematica del *Decameron*, ove già si preannuncia « questa contemplazione appassionata dei limiti e degli ostacoli che dalla vita (natura e fortuna) sono posti all'uomo, e dell'uomo che quei limiti e quegli ostacoli subisce e affronta (p. 11) ». Il Boccaccio contempla questo orrendo spettacolo, descritto secondo sapienti linee di intarsio letterario (1), senza stupore ed orrore, ma con partecipazione ben defini-

---

(1) Sulle fonti di questa descrizione è ritornato con maggior copia di particolari lo stesso Getto (*La peste del « Decameron » e il problema della fonte lucreziana* in questo *Giornale*, CXXXV, 1958, pp. 507-523), escludendo giustamente gli ipotetici contatti diretti con Tucidide e Lucrezio. Riprendendo anzi una felice scoperta del Branca che indicò come modello una pagina della *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono, il Getto indica anche nelle *Metamorfosi* ovidiane, che a loro volta riecheggiano le descrizioni del *De rerum natura* l'anello di congiunzione Boccaccio-Lucrezio. Ma se ai margini dell'episodio, com'è descritto dal Boccaccio, restano autori a lui familiari come Lucano e Silio Italico, anche Seneca (e precisamente l'*Oedipus*) e Livio si sono variamente infiltrati fra le righe del *Decameron*. Alle sue parole conclusive, che condividiamo pienamente: « La peste costituiva insomma un vero e proprio *topos*, un tema letterario a elementi obbligati, un'*ekpharasis* canonica, a cui il Boccaccio poteva attingere sicuro di ritrovarvi un modello inviolabile, la sintesi della più autorevole tradizione. E proprio per questo bisognerebbe per la descrizione del Boccaccio parlare di una presenza di classiche nobilitanti allusioni piuttosto che di di una segreta fonte a cui egli attinga, come farà più di una volta per le novelle, per trovarvi aiuto alla sua immaginazione » (pp. 520-521), aggiungeremo che tecnicamente è un modo, questo, che rientra negli schemi umanistici dell'autore. E noteremo che come nella descrizione della spiaggia baiana (dalle *Rime* alla *Fiammetta*) il Boccaccio intesse la raffigurazione visiva di quei luoghi, a lui notissimi, di preziosismi e richiami ovidiani, anche qui, forse per allargare la solennità della sciagura, egli fissa un avvenimento, che aveva vissuto, sui modelli classici. Anche la contaminazione fra varie fonti è un aspetto tipico della sua esuberanza letteraria del suo oltranzismo di dotti colori, che già s'afferma nelle opere minori e qualifica criticamente la sua adesione al dato culturale e reale, come ben sottolinea il Getto raccordando criticamente tali elementi: « A

tiva, di chi ha l'occhio a tutta una realtà di vicende, suscettibili di giudizio morale, di chi è, più che commosso, offeso nel suo sentimento sociale (Battaglia). Nell'accostamento fra il doloroso quadro della peste e l'evocazione della natura intatta e gioconda, sentiamo vivissima l'istanza morale dello scrittore che mira a calare il suo mondo entro lo spazio delle risonanze più vaste e tragiche: « Si verifica invece la creazione, eseguita con estrema abilità letteraria, di un'atmosfera opprimente, la sapiente messa in scena, fatta da un espertissimo regista, di uno spettacolo di desolazione, che, mentre rimane intimamente estraneo alla umanità del suo creatore, suscita nello spettatore un'intensa volontà di liberazione (p. 14) ». Nel problema del rapporto cornice-novelle, il Getto, inclinando verso la soluzione offerta dal Battaglia (che parla, com'è noto, di « viva partecipazione lirica »), sottolinea i rapporti di necessità fra le due parti, che si spiegano vicendevolmente. La cornice si pone nel capolavoro come una « categoria mentale », che innerva e sostiene il ritmo architettonico del libro, con cui nasce in un unico atto di creazione: « Non un'eco, un commento, una volontà architettonica fallita e divenuta vagheggiamento critico della materia delle novelle, è la cornice: ma una categoria espressiva, un principio formatore intimo e anteriore al processo costitutivo della poesia delle novelle (p. 19) ». Un esame interno degli elementi della cornice, rapportati a quelli delle novelle, chiarisce la diversa atmosfera che vi circola: lontana e ferma, come attutita, essa è ricreata nella cornice per via paesistica, di un paesaggio-contemplazione che contrasta liricamente con il paesaggio-azione della novella. Gli indugi sereni e contemplativi intervallano una scena quasi irreale, dono della memoria che accarezza e vagheggia le immagini di una vita serena e oziosa, tessuta di bei parlari, di soavi gesti, di splendide immagini; laddove le novelle si muovono in un ritmo serrato d'azione. Gli unici episodi che sembrano, agitandolo, contrastare il pacato e oblioso ritratto della vita dei novellatori (la peste, la polemica contro i detrattori dell'opera, il diverbio di Tindaro e Licisca) ombreggiano e rilevano di luce più piena i motti, i movimenti e le movenze così smorzati e velati della cornice. Anche il riso, in cui sembra riassumersi la gioiosa felicità della brigata, non rampolla, come nelle novelle, dal movimento; domina in una superiore forma di vita, nell'ideale appunto dell'aristocratica esistenza, la plebea agitata comicità delle novelle. Nella cornice si attua così l'ideale etico ed estetico insieme della vita, liricamente proiet-

---

questo paesaggio, che rappresenta la sapiente evasione voluta e attuata dai suoi novellatori e che prolungandosi per tutto il volume incastona in una preziosa ghirlanda le cento novelle, mirava soprattutto il Boccaccio. E la peste nasce e vive semplicemente in funzione di questo paesaggio. Un'occasione dunque, il funebre quadro per rendere più invitante quel delizioso soggiorno; ma un'occasione, anche, per svolgere un alto esercizio di arte retorica, per comporre, su di un registro di così eccezionale contenuto, un lavoro di raffinato intarsio, fra i dati di una memoria nutrita di incandescente autobiografia e quelli di una memoria satura di disciplinata letteratura, nella coscienza della responsabile e attiva continuità di una tradizione eterna » (pp. 522-523).

tata sull'avventura che si snoda nelle varie giornate. Da qui il narratore può contemplare il flusso delle umane vicende, giudicandole su un piano fantastico di piena felicità. Proponendo quanto preciserà nei successivi capitoli, dedicati all'esame delle novelle, il Getto conclude così l'analisi del primo dei termini della dialettica del capolavoro: « La pulsante vita germogliata dalla curiosa memoria dello scrittore viene così come filtrata dal cristallo nitido e uguale della cornice, e si trasfigura in poesia della umana iniziativa per il trionfo del proprio utile o della propria intelligenza o della propria virtù, in lirico dramma dell'umano agire nel gioco con i limiti e le sollecitazioni che la sorte e gli altri uomini, entro la trama complessa dei rapporti sociali, propongono: un'iniziativa e un'azione in cui si manifesta la suprema arte, dal Boccaccio vagheggiata, del saper vivere (p. 33) ».

La cornice coincide con la « forma di vita » più alta entro cui risuonano e vibrano ritmicamente scandite le « forme di vita » delle novelle; in questa comunicazione, riassunta nel titolo dello studio, sta il nesso sostanziale che giustifica il lavoro critico del Getto, occupato a proiettare liricamente il tono della cornice nel movimento delle storie. Internamente, si potrebbe forse precisare come nelle dimensioni nuove del reale consistano la novità e l'altezza del capolavoro, staccato dalle precedenti opere, la cui immobilità descrittiva continua, con altri acquisti, nella cornice del *Decameron*. La precisazione del divenire della tecnica-poetica boccaccesca dovrebbe dimostrare per altra via (o potrebbe) come la contrapposizione tra letteratura e arte, realizzate nella cornice e nelle novelle, sia arbitraria o, quanto meno, generica; e insegnare anche che il rapporto fra un Boccaccio romanziere giovane e novelliere maturo è assai più complesso, ma è segnato anche da stacchi netti, da nuove scoperte umane e artistiche; e il *Decameron*, come ogni capolavoro, appare legato e sciolto al contempo rispetto alle precedenti esperienze dell'autore.

Fra le pagine più felici che seguono allo scritto fondamentale ci sembrano senza esitazione quelle raccolte intorno alla prima novella del *Decameron* (*Struttura e linguaggio nella novella di ser Ciappelletto*) che celebra un eroe del saper vivere (e, in certo modo, del saper morire) secondo la regola di mercatura. Giustamente accantonando un movente parodistico o antireligioso da parte dell'autore, escluso del resto già dal Croce, il Getto si impegna a fondo a scrutare la fronte del capolavoro, emblematica nella messa a fuoco della validità della esegesi personale del critico, raffrontata a una lunga serie di letture critiche, complicata dalla ambigua posizione dietro cui pare nascondersi il Boccaccio stesso. Non su impegni religiosi, rilevati da lettori interessati, ma « sulla celebrazione di un mondano saper vivere che irresistibilmente si sostituisce all'ascetica arte del ben morire graviterà tutta, nell'effettiva realtà della poesia, la vicenda di ser Ciappelletto » (pp. 40-1). Nello sfondo mercantesco, già rilevato dal Branca, si distende in tre tempi la storia di uno fra gli indimenticabili protagonisti del *Decameron*, che il Getto segue con pazienza e spiega e illumina con sottigliezza, nei movimenti, nelle sfumature del discorso, negli atti minimi, sollevandolo dalle righe del racconto. Forse a taluno potrà sembrare eccessiva una tale minuzia

di notazioni, talvolta e non tutte egualmente convincenti (1), se non fosse che tutta l'ambiguità, l'equivoca azione di ser Ciappelletto si rifrange persino nei contorni di quel mondo di usurai, veri avventurieri dell'economia: dal primo atto in cui si svolge la presentazione dell'ambiente ruotante attorno all'eroe, al secondo in cui egli recita il suo gran monologo nella scena della confessione, snodato con lucida malizia e consumatissima arte del gorgheggio, nel virtuosismo di un pezzo che il Boccaccio ha rifinito particolarmente sugli schemi della confessione medievale, con ritmo ascendente di sicuro effetto. Nel finale la parola tanto sapientemente variata dal protagonista apre il suo vigore nell'azione, spumeggiante nel riso progressivo che investe la novella. Qui ser Ciappelletto diventa anche il regista dello spettacolo, addirittura delle vicende che trascenderanno la sua vita, da interprete della « legge del capovolgimento », ossia imponendo agli uomini il mito della santità con abilità furfantesca alimentata da una vita di menzogna e di inganni strenuamente affermata con piena coscienza e coerenza fino al limite estremo dell'esistenza. Il Getto vi scorge, e forse non senza ragione, un *topos* letterario tradizionale « del mondo alla rovescia »; ma più suggestivo è l'inserimento della novella nell'organismo del *Decameron*: « Ed era anche questa, a suo modo, un'arte di vita, la forma più bassa ed ignobile in cui poteva incarnarsi il saper vivere, un'arte che, come quella che si risolveva in pura astuzia, ed astuzia esercitata verso un mondo trascendente estraneo all'umano controllo, doveva, in una più profonda e segreta coscienza ordinatrice del libro, essere convenientemente situata al gradino più basso di quella scala in cima alla quale si troverà quella superiore arte del vivere che si celebrerà negli atti magnanimi e nelle virtù eroiche delle novelle dalla giornata decima » (p. 77).

A presenze fantastiche e realistiche, che si alternano in un ritmo giocondo d'orchestrazione su suggestivi motivi ambientali e temporali, è ricondotta l'avventura di Andreuccio (*La composizione della novella di Andreuccio*), sottoposta a una prova analitica da distanza meno ravvicinata, eppur comprensiva delle interpretazioni più felici della critica precedente (Croce, Momigliano, Branca). La novella gira tutta attorno a una magica legge del reale: « Questa legge fondamentale, dell'ambiguo e dell'imprevisto, che regola lo scattare dell'azione, la quale a sua volta si iscrive in quelle precise dimensioni spaziali e temporali, di un'unica città e di una sola notte, contribuisce a mantenere quella struttura unitaria, entro cui, pur nella ricchissima articolazione di eventi e figure, la novella appare rigorosamente, anche se spontaneamente, organizzata » (p. 90), che presiede del resto, con varie sfumature, alla struttura di tutta l'opera, interpretazione, non specchio del reale (« Ebbene, in questa costruzione estremamente calcolata, in questo disporsi di ogni particolare entro un'area dalle precise misure e in questo richiamarsi di ben distribuite cadenze,

---

(1) Così non ci sentiamo di sottoscrivere a proposito della frase decameroniana: « E così faccendo avvenne che egli infermò » la seguente osservazione: « Dove il verbo tronco sottolinea quasi l'interrompersi dell'agire del protagonista, e il suo precipitare in una condizione di passività e di impotenza, a cui ben presto parteciperanno i suoi ospiti » (p. 49).

in questa obbedienza insomma ad una legge di equilibrio e di armonia, agisce quel principio organizzativo operante nella cornice del libro, che sottopone l'informe materia, adunata dal dilettoso ricordare, al limpido filtro di una raffinata conversazione e di una aristocratica cultura, compiaciute di un ideale di ordine e di proporzione » (p. 92). Anzi, nella suggestiva scenografia di una Napoli affollata di ricordi personali vivissimi, fra alterni colpi di scena che sollecitano ed equilibrano le azioni, la novella rileva gli aspetti di una paradigmatica lezione mondana attraverso l'inganno cui soggiace l'inesperto Andreuccio e il premio che a lui giunge, ormai attore della vicenda. Nella dinamica circolare di questa realtà prima ignorata poi sfruttata, dove il punto di rilancio dell'azione e quello d'arrivo combaciano nella metamorfosi dello scaltro protagonista, si cela appunto il significato morale dell'avventura: « Di qui l'unità profonda e più vera della novella, che si riporta all'unità dell'intero *Decameron,* questo codice dell'umano agire secondo mondana virtù » (p. 94).

S'è visto, anche dai nostri rapidi sunti, che le analisi del Getto mirano a trasferire, con felici esiti, le interpretazioni avanzate dal critico nel primo capitolo del suo lavoro, all'interno della compagine del *Decameron,* inverandole in una lettura per sezioni e per temi. La tecnica si amplia nelle successive letture dall'esame di una novella all'indagine di una intera giornata, disponendosi in un trittico variamente miniato, anche nel titolo: dallo studio della quarta giornata che prende l'avvio da una nuova attenzione alla novella di Ghismonda (*La novella di Ghismonda e la struttura della quarta giornata*) a quello globale della sesta in cui si attua il supremo ideale formale della vita aristocratica dei novellatori (*Culto della forma e civiltà fiorentina nella sesta giornata*), ai temi più scanzonati della fantasia boccacciana, che sembrano raccogliersi nella settima (*Le novelle dello scambio di illusione e realtà*). Nella quarta giornata, dominata dalle forze d'Amore e di morte « nella tragica mestissima arte di saper eroicamente morire », il Getto ritrova l'interesse del narratore appuntato sul decoro e sull'eroismo dei personaggi che non esitano ad affrontare il sacrificio, affermando le ragioni del proprio dio. Fra queste, la più alta e cosciente e lucida creatura è Ghismonda, in cui passione e ragione si uniscono anche nel rifiuto alla vita: « Proprio per questo Ghismonda nell'amore appare come un'eroina di quell'arte del vivere costantemente vagheggiata dalla musa del Boccaccio, quell'arte del vivere che, quando vivere non sia più possibile perché viene a mancare quella ragione suprema di vita che è l'amore, si realizza nel sapere coraggiosamente e dignitosamente morire » (p. 115). La fermezza cosciente di questo atteggiamento si specchia in Tancredi, (una delle figure su cui il Getto ha gettato un fascio di luce rivelatore), incarnazione coerente di una mancanza di coerenza, che il Boccaccio sottolinea senza forzature, immergendolo in una realtà che non sa dominare, più che vittima « pover'uomo », incapace di quell'arte di vita, di cui il Boccaccio è commosso celebratore. La puntuale lettura del Getto mette a nudo l'inferiorità di Tancredi di fronte a Guiscardo, ma soprattutto di fronte alla figlia, vera dominatrice dell'azione, proprio quando rifiuta di vivere. Qui ella incarna sulla pagina la concezione del Boccaccio, con una lezione di stile che com-

muove e colpisce, nel dramma della morte, il lettore: « Le parole e le azioni di Ghismonda vogliono essere un'alta polemica affermazione di uno stile di vita, di tutta una magnanima sapienza di vita, contro un opposto stile, un insipiente modo di giudicare e di operare » (p. 114). Nelle parole, negli atti, nel pianto di Tancredi da un lato e di Ghismonda e Guiscardo dall'altro circolano due diverse concezioni di vita, che nella catarsi del dramma si contrappongono sotto lo sguardo giudicante dell'autore. Con minor felicità di resa artistica il tema ritorna, secondo il Getto, nella novella di Gerbino, che si risolve nella tragedia; e con varianti determinanti, con sfumature individualizzanti nella novella di Lisabetta, in quella di Simona e Pasquino e in quella di Gerolamo e Salvestra. Direi che nell'esame di queste tre ultime novelle il Getto rimane al di sotto del livello raggiunto e tenuto in quella di Ghismonda; nella storia di Lisabetta soprattutto. E non credo che lo scadimento (relativo, s'intende, ché la pagina conserva sempre una indiscutibile finezza) dipenda tanto dal fatto che, a differenza di quanto accade per la prima novella della quarta giornata, manchino e novità e possibilità di personali interpretazioni critiche, quanto dal fatto che il critico si è lasciato condurre troppo oltre dalle sue scoperte, e mira quindi a sistemare le novelle entro gli stessi schemi. Nuoce per esempio all'esegesi della novella di Lisabetta l'allineamento con quella di Ghismonda, ché, pure sullo stesso tema, le due novelle non rappresentano soltanto una variazione l'una dell'altra. Sembra anzi che l'interpretazione della figura di Lisabetta delimiti da sé il confine di applicazione delle formule critiche su cui poggia il libro stesso. Nella conclusione dell'esame di questa novella: « In questo contegno di vita vissuta con coerente religione verso un'amorosa memoria, si ripete ancora una volta la condizione fantastica propizia alla poesia del Boccaccio, il suo lucido ed appassionato vagheggiamento rivolto ad un'umanità capace di assurgere ad un proprio stile di vita » (p. 130), sentiamo uno sforzo di adeguamento alle proposizioni generali che non esaurisce completamente il dramma di Lisabetta, meno cosciente e più abbandonata di Ghismonda, più lontana dalla realtà e chiusa nella follia elegiaca di ogni altra donna del *Decameron*. Per questo lo sforzo del Getto di inserirla nella stessa galleria è più ammirevole che convincente; e non rende il senso di quell'atmosfera di solitudine raccolta e come interiorizzata, che il fluire degli eventi tragici e la sinistra presenza dei fratelli non possono sciogliere nell'azione, nel mutamento del personaggio centrale, in una parola, nell'agire per affermare un proprio ideale di vita, che il Getto mira invece a qualificare, sull'onda del dramma mosso di Ghismonda.

Il tema della sesta giornata, illustrato dalle parole di Filomena e realizzato nella patria dell'aristocrazia boccacciana, ricorda il titolo e lo scopo dello studio critico: « C'è in questa giornata sesta il vagheggiamento di una civiltà, quella tipicamente fiorentina, che in maniera così alta avvertì il culto della forma, e che in un ideale formale sembra appunto poter riassumere il suo carattere più evidente e profondo. Non per nulla queste novelle sono quasi tutte collocate a Firenze, o nelle immediate vicinanze, e sono comunque riferite, pressoché tutte, ad almeno qualche fiorentino » (p. 142). In questa giornata è

determinante, in sede critica, guardare all'ambiente, al colore, al tono complessivo dei ritratti, onde individuare il sapore fragrante delle battute che definiscono i personaggi come Cisti e Chichibio e Giotto e Guido Cavalcanti, infine, in rilievo chiaroscurale, frate Cipolla. Sono eroi di un'arte di vita che « si attua in detti arguti », ma trascolora in mille gustose situazioni, abilmente caratterizzate volta a volta da particolari ambientali e cronachistici precisati con umana cordialità d'adesione, in modo che la novella si apre in quadri ariosi di vita festevole e aristocratica « prende vita e colore... per tutto l'insieme, e soprattutto per il suo porsi come un luminoso episodio di storia della civiltà fiorentina, di quella civiltà che nel culto appassionato della forma sembra poter riassumere il suo carattere più profondo » (p. 151). Dell'arte della parola « avvertita come uno strumento duttile ed efficace, supremamente importante dell'arte del vivere » (p. 153), però vagheggiata in chiave di eroicomico grottesco, è interprete anche l'abile scanzonato frate Cipolla, fratello in spirito di ser Ciappelletto, che già mescola nel linguaggio iperbolico del suo finissimo discorso il reale con l'irreale.

Ma la sostituzione di un mondo illusorio con quello reale si pone al centro delle novelle solo nella settima giornata, ancora dominata dal tema d'amore nel più tipico e ridanciano svolgersi della fantasia boccaccesca. Ed è nel gioco dello scambio di quanto è con quanto sembra che le novelle di Tofano e di Arriguccio scattano in una serie divertita e mobilissima di situazioni, si intrecciano e si urtano fino a capovolgersi, nella divertita simpatia del narratore regista verso le figure più abili e spregiudicate che realizzano ancora, con accorte interpretazioni, nella zona più bassa e talora plebea della vita, la loro arte di vita. Il critico ha così toccato il fondo della sua sperimentazione del testo boccaccesco, conducendo accortamente il lettore dalle figure di Ciappelletto e Andreuccio fino ai vertici tragici della celebrazione boccaccesca della vita, per riportarlo gradatamente ai più umili e cotidiani casi dell'esistenza. L'analisi condotta per sezioni lungo il libro si ripropone ora attraverso solchi particolari, all'interno dell'itinerario decameroniano, di rientrare nello schema del primo capitolo che presuppone e racchiude gli altri.

Il settimo capitolo (*L'esperienza della realtà nel « Decameron »*) sta difatti in certo modo a sé, operando un sondaggio attraverso tutta l'opera con spregiudicata catalogazione dei modi dell'essere. Questo materiale di schedatura, per riprendere un'espressione del Getto, si alza da un piano documentario, per infiltrarsi a comprovare attivamente le conclusioni critiche qua e là già avanzate. Muta dunque l'itinerario e il paesaggio assume un colore astratto, di cui il Getto ricompone linee precise, con un moto di va e vieni che rientra nello ' sperimentalismo ' della lettura. Dalla geografia alla realtà spaziale, agli ambienti esterni e interni in cui si circoscrivono le novelle, dalle dimensioni temporali e storiche a quelle stagionali, all'aspetto fisico ed esterno dei personaggi, alla loro età, dai rapporti familiari, amorosi e coniugali a quelli sociali, dal mondo degli animali all'atmosfera notturna e dei silenzi, dalle azioni quotidiane ai grandi rivolgimenti della fortuna, dalle parentesi di vita scherzosa e sollazzevole al tragico motivo della morte, dalla casistica della ma-

lattia all'attività economica e commerciale che agita questo mondo, dalla magia al sogno, l'inventario del Getto si distende mobilmente nell'abbraccio delle categorie della realtà, commentando puntualmente e funzionalmente dati e riscontri e particolari, sottolineando come gli aspetti di questa visione del reale obbediscano alla ispirazione fondamentale di ogni novella. Il particolare realistico non si esaurisce mai nel puro gusto della notazione veristica, come gli elementi magici e fantastici non svaniscono nel pittoresco o nel macchiettistico: non c'è mossa, accenno, rilievo che non costituiscano calcolatamente dei moventi o dei complementi dell'azione, che non scattino sulla scena, acquistando la corposità visiva dell'intreccio. Ma un punto preme ancora a noi di sottolineare in questa informatissima ed esperta rassegna del Getto: il riconoscimento nella natura del Boccaccio di una componente di *alessandrinismo*, di cui trattò rapidamente quanto finemente il Parodi; una vena che serpeggia nella sua anima, insistente nelle opere minori ove si complica con l'avventura culturale e biografica, ma che s'inalvea nel *Decameron* entro gli argini di una adesione lucida e concreta ai dati dell'esperienza oggettiva.

Nel rifiuto di un facile colorismo, di ogni tentazione cronachistica e pettegola, il *Decameron* attinge a una sua moralità, non si limita al piacere della narrazione; anche appoggiandosi ai particolari si esplica in un « realismo funzionale, ordinato all'azione »; per raccogliersi in un atteggiamento commosso e meditato di giudizio: « Non è alla realtà direttamente che il Boccaccio rivolge il suo sguardo appassionato, non è in essa il centro del suo interesse, il motivo della sua poesia. Questa, abbiamo visto, si riassume nella contemplazione dell'arte del vivere, un'arte di vita che tuttavia accoglie in sé, come momento insostituibile di una necessaria e perenne dialettica, un senso acuto del concreto e del reale » (p. 282). In tal modo appunto lo spaccato dell'analisi degli elementi del reale trova, nel lavoro del Getto, il punto di sutura con la definizione critica dell'arte del *Decameron*.

Il volume si chiude con una ricerca di fonti (*Immagini del « Decameron » nella « Gerusalemme Liberata »*) agilmente fondata su schemi eruditi, trascendente raffronti culturali limitati a positive constatazioni. In essa il Getto, tornando con animo diverso ad esaminare coincidenze e rapporti già notati fra il *Decameron* e la *Liberata* (come nell'episodio di Olindo e Sofronia riecheggiante in qualche particolare quello di Gian da Procida e Restituta) interpreta finemente la diversa tonalità espressiva che anima i due testi. Giustamente egli discorre di ricezione di dati strutturali o di particolari tematici, non di realtà poetiche, disegnando i limiti precisi dei ' ritorni ' nel ritmo fantastico di creazioni assai tra loro difformi. Per questo non ci si preoccupa tanto di minute e analitiche rispondenze (chiare negli episodi di Olindo e Sofronia e della fuga di Erminia, assai vaghe e sparenti, quasi capricciose coincidenze, nella descrizione del giardino di Armida e quello di madonna Dianora), quanto di segnare nelle divergenze e negli stacchi e nei contrasti le diversità poetiche e tecniche dei due testi. La ricerca si ferma perciò a indicare dei temi, delle larghe zone in cui s'incontrano e convergono per interessi molteplici due personalità nemmeno suscettibili, su un piano valutativo, di raffronti. Del resto la tecnica del Getto, che sembra sfruttare con fini più

alti il commento del Branca al *Decameron*, segna chiaramente la distanza che oggi ci separa da una critica piattamente erudita e positiva. Scegliendo fra una folla di richiami e suggestioni, immediatamente suscettibili di arricchimenti (1) — mi viene per esempio spontaneo accostare qualche passo del *Filocolo* in qualche luogo presente al Tasso, sfuggito anche al Resta — il critico tesse una indagine bifrontale che riafferma la continuità di motivi anche esilmente corrispondenti i quali si incrociano e ritornano in vario dosaggio nel vivo di discorsi poetici per sé unici e irrepetibili.

Il *Boccaccio medievale* del Branca ha sollevato varie discussioni tra lodi riserve e anche opposizioni, che qui è inutile ricordare; ma recentemente ha addirittura spinto uno studioso già noto del *Decameron*, Giuseppe Petronio, a stilare con brevi appunti una storia essenziale delle interpretazioni secolari sul Baccaccio. Proprio l'estremismo delle interpretazioni, chiarisce il critico, sempre ben disposto a storicizzare la critica, più che un « dibattito astratto su termini schematici » che condurrebbe a una « storia... distinta con scolastico schematicismo in periodi rigidamente determinati » anziché « vista nel suo ininterrotto fluire » (p. 189) rende interessante e utile determinare « la posizione storica del Boccaccio ». Così nel primo paragrafo dell'ambiziosa sistemazione (dal titolo programmatico *Liberalità e masserizia*), il Petronio individua nei due filoni dell'arte boccaccesca, nelle novelle di cortesia, liberalità, magnanimità da un lato e in quelle di misura, masserizia, borghesia dall'altro, una operante frattura negli ideali dell'autore. Veramente il processo distintivo muove nell'articolo del Petronio, e non a caso, da lontano, dalla storia delle istituzioni medievali: il *Decameron* nasce in un periodo rivoluzionario quando l'ideale cavalleresco e magnanimo del feudo (che il critico vede nascere esclusivamente da una legge oppressiva schiacciante, dalla lotta di classe) sta morendo, sopraffatto dalle ferree leggi borghesi della mercatura, del guadagno, dell'affare da parte delle nuove classi, che escono dalle vie del Comune. In un processo storico, come al solito difficile e contrastato, pieno di contraddizioni, involuzioni e sviluppi, Dante come Folgore rimpiange gli antichi costumi borghesi; Boccaccio, che cronologicamente li segue e proviene da famiglia mercantesca, cui si oppone la sua raffinata cultura umanistica, è il poeta di questa nuova borghesia comunale. Ma « con la fine del vecchio mondo, registra il nascer del nuovo » (p. 195): più delle novelle di cortesia e di sublime eroismo, « le novelle retoriche ed astratte » (p. 196), incidono sulla nuova misura del reale le figure scanzonate e spregiudicate del mondo fiorentino dell'età trecentesca, con le sue diverse classi sociali che s'affacciano sull'avvenire. Interpreti del nuovo mondo, della nascente aristocrazia vagheggiata dall'autore sono i novellatori che agiscono nella cornice: « i dieci dell'*onesta* brigata che queste storie raccontano e nei quali il Boccaccio ha

(4) Per altri accostamenti si veda infatti ora un nuovo articolo del Getto (*La tragedia di Solimano*) negli *Studi tassiani*, IX, 1959, pp. 14-17.

raffigurato se stesso, i suoi ideali e i suoi gusti, sono i rappresentanti della nuova aristocrazia borghese fiorentina, ricchi, educati, *onesti*, scanzonati, eppure già idealizzati e stilizzati, come il simbolo e l'idealizzazione della loro classe, una nuova aristocrazia del censo che vuol essere anche aristocrazia dello spirito, che non ha nulla a che vedere con l'antico mondo feudale, ma pure si sente lontana dai 'meccanici' e dai loro costumi volgari, e disprezza grettezza e avarizia, e risogna le antiche brigate cortesi (VI, 9), e rimpiange le donne e i cavalieri, gli affanni e gli agi di un tempo, ma a modo suo, nei limiti che abbiamo già segnati, e che erano poi quanto distingueva il secolo nuovo e dalla società feudale e da quello precedente, e faceva di questo secondo e terzo 'popolo' trecentesco qualcosa di fondamentalmente diverso dal 'primo popolo' duecentesco » (pp. 196-7).

Su di un piano storico, sociale e politico, al Petronio « Il *Decameron* così pare nascere sullo spartiacque che divide due mondi e due età, in anni ricchi di contraddizioni stridenti, che si riflettono, anche se sfumate e armonizzate, nel libro » (p. 197). Fin qui la collocazione dell'opera del Boccaccio, in verità una sola, la più importante, delle sue, è calata nella realtà della storia, virtualmente assegnata alla funzione di specchio delle vicende sociali dell'epoca: l'inserimento su un piano culturale segue strettamente al panorama storico, anzi lo completa (Cap. 2: *La cultura*). Anche da quest'angolo il Boccaccio è giudicato dal Petronio « a mezzo tra il letterato vecchio e il nuovo » (p. 203) in una posizione ambigua tra una cultura medievale, scolastica e una nuova sensibilità di studi e di ricerche, modello il Petrarca. Ma l'autore del *Decameron* procede per la verità verso l'avvenire, postulando un ideale della poesia e del letterato che solo apparentemente ricalca posizioni tradizionali e anticipa invece visioni rinascimentali. In questo campo il Petronio può dunque ribattere le sue convinzioni, spostandosi all'interno dell'esperienza culturale del Boccaccio: « Il *Decameron* è, anche da questo punto di vista, al culmine della parabola, sullo spartiacque tra le due età, quando nel Boccaccio il culto della letteratura aveva assunto già caratteri che non erano più medievali, ma intanto, non incontrato ancora il Petrarca, egli non si era già staccato dalla letteratura e condivideva anzi ancora la fiducia dantesca nella maturità e nelle possibilità del volgare » (p. 204). Perciò il *Decameron* si rivolge alle nuove classi borghesi del comune fiorentino con stile cotidiano, anche se è percorso dalla volontà aristocratica di superare gli schemi popolareggianti o naturalistici assunti attraverso una trasposizione letteraria di lingua e stile. Nel carattere urbano e misurato, ma non rettorico ed accademico, confluiscono in sintesi mirabile le esigenze realistiche che si scindono talvolta in un realismo di concezione cui non corrisponde un eguale realismo espressivo per i freni artistici che imbrigliano la materia. Per questa duplicità di aspetti e di interessi, in quanto la società rappresentata non si identifica perfettamente né con quella medievale, di cui non conserva gli ideali e la mentalità, e neppure con quella borghese rinascimentale che sta per nascere, il *Decameron* sfugge a una determinazione storica univoca e definita entro una civiltà, ma partecipa piuttosto di un dinamico passaggio di istituzioni, rispecchiando un momento di transizione, difficilmente ricostruibile

nella pagina critica. Perciò l'ambiguo terreno su cui si muove la società del *Decameron* spiega le interpretazioni più distanti, nate dall'accentuazione di uno fra i molti motivi coesistenti, assunto a fondamentale e decisivo a svantaggio degli altri, ignorati e negati per amor di tesi. Con rinnovata foga polemica il Petronio si pone arbitro della critica concludendo da parte sua: « Noi, fautori di un moderno integrale storicismo, sentiamo il *Decameron* come l'espressione — nella resa personale di uno scrittore di genio — di una società e di una cultura in procinto di imbozzolarsi, ma non ancora imbozzolatesi, l'opera più alta del Comune fiorentino nelle generazioni seguite a quella di Dante... » (p. 207).

A noi pare che la novità della posizione del Petronio, oltre che nella ricchezza della documentazione di testi non tanto boccacceschi quanto dugenteschi e trecenteschi di altri autori, risieda più che nel tono polemico, nella attenzione storicistica che porta il critico a una posizione ecclettica, di un ecclettismo, si badi bene, lontano dal compromesso, ben fondato sui fatti. E rileviamo non solo che alla base dei suoi interessi stanno (come nell'interpretazione del Branca e in ogni altra) delle pregiudiziali ideologiche serie e scoperte, ma che in fondo anch'egli ricade fatalmente nella « logomachia definitoria » deprecata all'inizio; che in sostanza ritornano anche nella sua posizione, nel suo processo di sistemazione storica, degli schemi storiografici. Non si tratta ovviamente più di una metodologia tradizionale di ingenua classificazione (come medioevo e rinascimento), ma non molto lontana, nel processo distintivo, come l'*Autunno del medio evo* del Branca o l'*età comunale* di cui il Petronio parlava un tempo. Egli potrebbe coniare qui una nuova formula, come *Autunno dell'età comunale* o anche, per non uscire di metafora, *Primavera dell'umanesimo*. Né si vuole con questo agitare una questione puramente nominalistica, sibbene sottolineare che non è dato sottrarsi completamente agli schemi storiografici senza crearne dei nuovi, né ridurre la storia delle interpretazioni alle definizioni di comodo, che hanno soltanto valore indicativo, per concludere che anche l'interpretazione del Petronio, come le altre, tradisce, inserita nella storia della critica, i tempi nuovi, risentendo in vari momenti di uno spostamento, assai cauto, verso il medioevo, pur senza sconfessare le novità dell'opera boccaccesca. Per verificare questa nostra impressione basti ricordare che il Petronio per primo riconosce che i contrasti fra gli ideali passati e contemporanei ritornano nel *Decameron* armonizzati (p. 197); egli stesso li distingue con procedimento apparentemente deduttivo partendo dalla storia, dal cui quadro li ricava personalmente per poi applicarli al testo boccaccesco e dar loro rilievo contrapponendoli con un metodo diverso, com'egli stesso riconosce, da quello del poeta. Sulla base di equilibrate posizioni marxistiche egli applica sue qualificazioni economiche (come *liberalità* e *masserizia*) allo stesso modo con cui i filologi, disprezzati, applicano le loro formule rettoriche. In definitiva la 'posizione' del Petronio viene incontro, dalla parte esterna, a esigenze comuni a tutta l'ultima critica boccaccesca, ma non vuole coscientemente rinunciare alla posizione tradizionale. Quando egli sottolinea le forzature e le incapacità espressive dello stile del *Decameron* a rendere il realismo delle situazioni, quando distingue una duplice ten-

denza, retorica e artificiosa da un lato, veristica e immediata dall'altro, in seno alla poetica boccaccesca (« Nel *Decameron*, cioè per dirla ancora in altro modo, al realismo potente della concezione generale non corrisponde sempre un pari realismo espressivo, ché anzi la forma tende come a staccarsi — e vi si stacca nei momenti di più astratta tensione — dal suo contenuto ») risenti gli echi del conflitto tradizionale fra forma e contenuto, raddolcito e sveltito dall'analisi filologica e stilistica di questi ultimi anni.

Per taluni aspetti prossimi a questa presa di posizione è, anche se non pare a prima vista, Mario Marti, che in elegante veste tipografica ristampa il *Decameron* con una *Introduzione* (pp. 9-31), già apparsa in *Convivium* (XXV, 1957, pp. 276-289) con il titolo *Interpretazione del « Decameron »*, seguita da una veloce *Nota bibliografica* (pp. 34-35) e una *Nota al testo* (pp. 36-39). Nella prima parte dell'*Introduzione* il Marti ambienta il *Decameron* nelle prospettive dei rivolgimenti politici morali e religiosi di quell'inquieto centro del trecento, e le inserisce, con notevole apertura letteraria, nella carriera artistica dell'autore, già affermato scrittore in lingua volgare. Per giungere ad una esegesi particolare del capolavoro, il Marti muove dalle opere minori in cui individua i precedenti, gli aspetti presupposti dal *Decameron*, soprattutto evidenti nel « realismo raffrenato e dissimulato » che aiuta ad intendere « gli schemi lirici autobiografici delle opere innanzi al *Fiesolano* (p. 11). Desidereremmo distinguere, non per negare il « sottofondo realistico » di tutta l'esperienza boccaccesca, ma per qualificare, anche nel confronto, diversamente e come e quanto staccandosi dalla prima maniera questo realismo sia stato « controllato e imbrigliato in schemi di letteratura » nel *Decameron*. La stessa formulazione del Marti è stesa per via ipotetica: « E su nobili e su popolani, su ricchi borghesi e su umili sciocchi, proprio negli anni in cui egli scriveva il *Filocolo* o l'*Ameto* e il *Ninfale fiesolano*, avrà posato il suo occhio perspicace di malizia, eppure illuminato d'indulgenza » (p. 11). È tanto evidente che il *Decameron* non nasce da una esperienza improvvisa e casuale, quanto indubitabile che nelle opere minori la realtà appare velata da cortine e orpelli letterari, che anche certa insistenza pseudorealistica del *Filocolo*, dell'*Ameto* e del *Ninfale*, più volte e non sempre a giusti fini notata, come l'analisi psicologica a freddo dell'*Elegia* o l'acredine insistita od oscena del *Corbaccio*, tradiscono schemi dotti qualitativamente diversi dall'assunzione della realtà nel capolavoro. Sembra giunto insomma il momento di segnare uno stacco fra due momenti della poetica boccaccesca per sottolineare la prima tecnica medievale dell'autore, del romanziere che scompone e ricompone la realtà lungo linee letterarie e mitologiche. Il *Decameron* attesta, è ben vero, un « sottofondo realistico », che ben ci guarderemmo di considerare solo come un pacifico sviluppo applicabile all'esegesi delle altre opere che precedono, a rischio di annuvolare il cielo del mondo decameroniano, che l'autore ha raggiunto nel travaglio della sua massima creazione. Anche « quegli interessi autobiografici che nello svolgimento delle opere giovanili andavano dissolvendosi in una sempre più obiettiva concretezza realistica » (p. 14) rappresentano in certo senso la negazione del realismo del *Decameron* che tanto poco

sembra lasciare, immediatamente s'intende, alla decorazione personale.

Il Marti individua quindi nel costante quanto sottinteso paragone con la *Commedia*, l'origine del problema dei rapporti tra cornice e novella, ossia tra struttura e poesia; e la soluzione dialettica, data dopo tanti sforzi, al capolavoro dantesco, chiude ogni via al *Decameron*, riportato a una visione moderna, astorica, fuori del Medioevo — una languente età di mezzo — in cui nacque. Per una obiettiva risoluzione del problema, il Marti ritiene necessario liberarsi dalle strettoie di un confronto obbligato e passare a considerare piuttosto l'opera in sé. E così, dopo un'analisi della struttura interna del *Decameron*, egli può concludere: « La struttura del *Decameron* non è ascensionale, verticale, ma piuttosto orizzontale, ed è analitica nei reciproci rapporti fra i suoi vari componenti: sta tra la ferrea legge della *Divina Commedia* e la sfrenata libertà dell'*Orlando Furioso* alla quale da lontano prelude » (p. 18). La dissoluzione del problema, vanificato nei suoi stessi presupposti, viene ancora operata con l'occhio fisso alla *Commedia* e pare determinata dalla impossibilità di stabilire i rapporti in quella stessa linea, fino a sconfessare il carattere tradizionalmente assegnato alla cornice: « ...la cornice del *Decameron* in tal maniera dissolta nel tono e nella misura dell'opera intera (e quindi non più « cornice ») è da ricondursi alla letteratura cortese-cavalleresca; al *Tristano Riccardiano*, per es., alla *Tavola Ritonda* e a consimili opere, nelle quali il gusto dell'amabile conversare è l'essenziale ritmo poetico della narrazione; segno di quella *curialitas*, di quella « misura cortese », che è insieme la misura di vita della nostra brigata » (pp. 18-19). Questa conclusione non rappresenta in fondo nulla di nuovo, almeno nella sostanza, rispetto a precedenti soluzioni (Momigliano e Branca); è raggiunta invece in modo nuovo, anzi polemico, e si articola su confronti testuali di grande interesse, con un tono personale che svincola la lettura da preoccupazioni di quadratura strutturale. Perciò l'attenzione del critico ritorna a posarsi sui motivi chiave, sui sentimenti fondamentali che innervano dall'interno i temi del capolavoro.

Liberatosi dai nodi di questo problema, il Marti affronta infatti con molto equilibrio la questione dell'unità dell'opera, considerata ancora una « commedia umana », solo nel caso che questa definizione venga spogliata da ogni voluta contrapposizione sia con il Medioevo, quanto con la *Commedia*. Le forze che agitano complessamente questo mondo sono l'amore, il primo dei motivi conduttori dell'azione, e il senso dell'avventura con la simpatia dell'intelligenza e della cortesia, « forze che vivono nell'uomo e per l'uomo il quale tuttavia soggiace talvolta... all'imponderabile manifestarsi del caso » (p. 21). Tra le due estreme posizioni storiche, in cui la critica colloca il *Decameron*, il Marti riafferma una soluzione mediana, non per aprioristica cautela, ma per coerenza storica con l'epoca rispecchiata dal capolavoro boccaccesco: « Boccaccio è insieme medievale e moderno, come medievale insieme e moderna, in un fondersi d'alba e di luce di tramonto, era allora la civiltà trecentesca e la storia di Firenze » (p. 23). Non è atteggiamento critico lontano, in fondo, dalla posizione del Branca, che il Marti aveva anticipato recensendo appunto il *Boccaccio medievale* (1); ma di cui, coerentemente, egli accentua il

versante opposto, insistendo sulle qualità realistiche: « L'unità primigenia del *Decameron*, la sua anima è da cogliersi a nostro avviso, in questa costante, continua, indefettibile attenzione dell'autore al manifestarsi, per se stesso considerato della realtà dell'uomo e della natura; della realtà individuata nelle più nobili e complesse e talvolta disinteressate aspirazioni, e insieme nei più volgari e semplicistici interessi; nel frutto di un agire scaltro ed astuto e insieme di una credulità ingenua e sciocca; nell'impeto istintivo e insieme nella controllata gentilezza dei sentimenti; sempre in un tono — come già abbiamo visto — amabilmente conversativo, in una sorta di continuo colloquio interrogativo e curioso, condotto con il gusto, l'indulgenza e la bonaria e simpatica malizia di sentirsi e di ritrovarsi uomo fra uomini » (p. 24). La conferma, secondo il Marti, giunge anche dalla natura analitica dello stile; pure da cotesto angolo visuale il critico insiste sul confronto tra Dante e Boccaccio, naturalmente tra la prosa più matura dei due, cioè tra il *Convivio* e il *Decameron*. Perciò vengono raffrontati due « campioni » di stile, l'inizio del *Convivio* e della *Introduzione* del *Decameron* (2) che riaffermano, per altra via, le differenze strutturali dei due mondi: « In Dante l'ampiezza del periodo è capacità di stringere logicamente un pensiero ed i suoi addentellati » (p. 29), mentre « Nel Boccaccio le proposizioni si snodano con abbandono narrativo, e le subordinate e gli incisi sono dovuti alla insistenza analitica sull'affiorare ritmico delle immagini » (pp. 29-30).

Contenute ed equilibrate le altre parti dell'*Introduzione*. Nella *Nota al testo* l'editore riassume con chiarezza i termini della antica e nuova polemica intorno al testo del *Decameron* e avverte: « A noi è sembrato opportuno attenerci al testo fissato dal Branca per la persuasività degli studi giustificativi da lui finora pubblicati, e perché la sua edizione pur con riserve e prudenti cautele, è stata accolta e giudicata con generale favore » (p. 37). Segue una breve tavola (pp. 37-38) di correzioni al testo del Branca dovute a « considerazioni d'ordine linguistico e filologico, a diverso stacco di parole, e anche, in buona parte, ad ovvie e lampanti correzioni del testo del Branca, che trovano riscontro nello stesso *Decameron* del Singleton e talora anche in quello del Fanfani » (p. 37). Nella maggior parte persuasive, esse testimoniano di una equilibrata revisione generale che non implica l'arbitrio e la contaminazione: una dote di misura, apprezzabilissima nella filologia. Le note al testo sono condotte sobriamente entro gli schemi della collezione; ma non mancano citazioni ed accostamenti interessanti e nuovi, specie dalla poesia burlesca del Due e Trecento (cfr. p. es. p. 43, 597, 785), di cui il Marti è stato apprezzato editore e commentatore e su cui aveva insistito anche nella *Introduzione*.

---

(1) Negli *Annali d. Sc. Norm. Sup. di Pisa*, XXVI, 1957, III-IV, pp. 290-293; in cui conclude che « l'autunno di cui il Boccaccio è il poeta è una stagione in cui gl'innegabili bagliori del tramonto si confondono con le prime luci di un'aurora ».

(2) Certamente il confronto sarebbe risultato più probante, se eseguito in profondità, con uso più largo di materiali che, per la verità, non scarseggiano.

Immutata nelle linee generali anche se accresciuta nello svolgimento rimane la *Prefazione* nella seconda edizione del *Decameron* apprestata da Vittore Branca, il quale ha continuato, come si legge nella *Nota per la ristampa* (pp. LVII-LXII), gli studi culminati nell'edizione del 1950-52, eseguendo la collazione completa di un'altra decina di manoscritti. Sulla via del testo critico (il Branca annuncia a p. LXI la prima edizione completa di tutte le opere del Boccaccio presso l'editore Mondadori), in vista delle *Concordanze*, ormai imminenti, di Umberto Bosco, la ristampa costituisce un progresso sulla prima edizione: tenendo conto delle recensioni con cui essa è stata accolta, della stampa del Singleton e degli studi che ne sono seguiti, attraverso una revisione operata anche mediante la collazione di nuovi esemplari manoscritti, il Branca apporta molti altri miglioramenti al testo (cfr. pp. LX-LXI) (1). Chiude questa seconda nota un aggiornamento bibliografico interessante non solo il Boccaccio, ma anche altri testi adoperati nel commento che viene qua e là rinnovato quando altri studi abbiano recato nuovi utili elementi.

Il nuovo contributo di Ruggero M. Ruggieri si riallaccia, anche per esplicita dichiarazione dell'autore, a un precedente articolo (*Dante, Petrarca, Boccaccio e il romanzo epico-cavalleresco*, in *Lettere Italiane*, VIII, 1956, pp. 385-402), di cui sviluppa ulteriormente l'ultima parte, riguardante appunto la terza corona del trecento. Si tende a precisare dall'altro lato, quello del *Decameron*, le più caute conclusioni del precedente articolo, raggiunte in base all'analisi delle presenze del mondo romanzo nei poemetti boccacceschi: « Il *Decamerone*... non rappresenta il trionfo di una rigida tesi, la soluzione univoca di una controversia, bensì, in gran parte, un mirabile felicissimo compromesso » (in *Lett. ital.* cit., p. 398). Esiste, secondo il Ruggieri, un problema « dei rapporti fra opera novellistica e mondo epico-cavalleresco da un lato, materia e stile dall'altro » (p. 660), che al Boccaccio si configura « nei termini di un'esigenza nobilitante: nobilitare la lingua — che pur continuava ad esser chiamata e ritenuta *volgare* — dandole una struttura saldamente e armonicamente (il che non significa pedantescamente) latina; nobilitare la materia — non sempre intessuta, per vero, di ' fiori di bel parlar gentile ' o di scene e personaggi edificanti — traendola soprattutto laddove la straordinarietà o l'attualità del fatto, la fama dei protagonisti, l'importanza psicologica, morale o anche semplicemente pratica della ' questione ' posta nel tema delle singole giornate e svolta nelle rispettive novelle gli sembravano suscettibili di essere interpretati in senso storico ed emblematico (sarebbe troppo dire liviano?), e bandendo dalla trama narrativa ciò che ricordasse le fole della ' mate-

(1) Fra le correzioni segnalate è meritevole di considerazione il mutamento dei comuni *ciottoli* e *ciottolo* in *codoli* e *codolo* (VIII 3, 48), forme che si leggono addirittura nel codice Mannelli (oltre che nel Berlinese e nel Parigino), passato tra tante mani, ma evidentemente letto da occhi poco attenti. È una prova delle sorprese che ancora attendono gli editori del capolavoro boccaccesco. E vedi anche qualche cambiamento della puntatura: p. es. quello risolutivo di un passo tormentatissimo (VII 6, 1) che ridona alla rubrica della novella una più naturale distensione sintattica.

ria di Francia ' e dei suoi rimanipolatori nostrani, i troppo fantastici voli della loro feconda ma disordinata e disorganica immaginazione » (pp. 674-675).

Sin qui il Ruggieri s'accontenta apparentemente di fissare l'esperienza del Boccaccio fra il mondo contemporaneo romanzo e quello passato delle sue letture classiche, fra un sentire attuale e popolaresco e una maniera aristocratica e dotta di rappresentazione. Ma più oltre egli schematizza i rapporti riducendoli a contrasti per irrigidirli non pur nell'« equilibrio tra forma e contenuto », ma nella loro opposizione che agita tutta l'opera: « Il problema del rapporto forma-contenuto, che il Certaldese credeva di aver risolto innalzando la novella a storia e modellando il materno eloquio, più che altri non avesse già fatto, sull'esempio dei classici, gli si dovette presentare tuttora aperto, come per una troppo facile reversibilità dei due processi (il popolo era lì a dimostrarglielo, i dotti a rimproverarglielo), una costituzionale e istituzionale inconciliabilità tra i due componenti (*ubi vulgare ibi vulgus*, gli venne forse fatto di riflettere col Petrarca), una loro irriducibile sordità alle intenzioni dell'artista o meglio in questo caso, dell'artefice » (pp. 676-7). Non solo le opere minori, ma anche il *Decameron*, rientrano tra i tentativi, gli esperimenti di conciliazione fra opposte tendenze, che non risolvono ma dilazionano e ripropongono via via i corni del dilemma: « Gli è che il capolavoro era nato e si era sviluppato sotto il segno delle contrastanti tendenze di uno spirito continuamente ondeggiante, sin dal suo primo affacciarsi al mondo delle lettere, tra il medioevo e l'umanesimo, la favola e la storia, l'aristocratico e il popolare, il volgare aulico (o il latino) e lo stile medio, se non addirittura ' umilissimo ' » (p. 677).

Il Ruggieri tesse, come ognun vede, una storia troppo precisa e sicura di un drammatico conflitto, sostituendo alle tradizionali opposizioni della critica romantica, un contrasto tutto letterario dello spirito boccaccesco che tenta invano l'unificazione dei gusti, i superamenti delle proprie esigenze molteplici, senza approdare a soluzioni pacifiche. Al dramma fra cielo e terra accarezzato dall'Ottocento si sostituisce così il contrasto, carico di intensa drammaticità, tra mondo popolaresco e aristocratico: « E quando si persuase che propositi e ambizioni avevano fallito, almeno in parte, lo scopo, che cosa, per salvare il salvabile, poteva suggerirgli il suo spirito, innamorato prima, ammalato poi di *humanae litterae*, di *studia humanitatis*? Spingersi ancor più avanti sulla via della ' nobilitazione ', accentuare anche in tal senso quell'' oltranzismo ' della sua ' maniera '. Rispetto alla forma, ciò non poteva conseguirsi altro che scrivendo latino (non gliene aveva forse dato esempio il Petrarca con la versione della sua *Griselda*, esempio quanto mai fortunato, ammirato, imitato?); rispetto al contenuto, occorreva prendere ispirazione dalla storia vera e propria, narrare fatti storici veri e propri, specie dell'antichità classica: allora soltanto il racconto avrebbe avuto appieno quell'efficacia ' exemplaris seu demonstrativa ' che stava a cuore all'autore. Così nascono i libri *De casibus virorum illustrium* » (p. 679). Tutta l'attività di scrittore erudito del Boccaccio viene giudicata in questi estremi, tanto da « considerare il *De Casibus*, insieme col *De*

Claris mulieribus, che con analoghi mezzi persegue analoghi fini, una specie di *Antidecamerone*, anche sul piano retorico e stilistico » (p. 679). Dopo queste affermazioni, la conclusione vien da sé: « Non ' Giovanni della tranquillità ', come lo definiva l'Acciaiuoli, bensì ' Giovanni dell'inquietudine '; ma un'inquietudine feconda e coerente, cui non manca la consapevolezza di una meta » (p. 680).

Impostazione assai rischiosa, che nel divenire sperimentale delle opere minori trova qualche remota corrispondenza, ma applicata al capolavoro, minaccia di aprire, nella personalità di un artista maturo, delle falle compromettenti. Se in fondo la crisi religiosa del Boccaccio trova spunti e appigli nei dati e nelle notizie, l'opposizione scorta dal Ruggieri, ed esposta in termini così precisi e meccanici, rischia di ipotizzare un contrasto anche più labile ed apparente fra due mondi. Non ci rendiamo persuasi in sostanza che il Boccaccio fosse veramente conscio di vivere nel dilemma di una scelta fra medioevo e classicità, e quindi esaurisse i suoi sforzi nel compromesso, dalla sua opera maggiore (difesa con piena coscienza fino all'ultimo) alle ulteriori dilazioni delle opere erudite. Né ci sentiamo di attribuire tanta coscienza storicistica e simile chiarezza di scelte culturali — in gran parte ancora di là da venire come problemi — a chi chiudeva la sua fatica con l'amorosa esegesi della *Commedia*. I due mondi, a noi sembra tanto evidente che l'alternativa non ci sfiora, convissero nella creazione letteraria in alterna, pacifica misura: e il *Decameron* non assume soltanto la realtà contemporanea nella sfera dell'arte, ché, come tutti i capolavori, riassume tutta una civiltà eletta, articolata fra presente e passato.

Alla nota che Giuseppe Vidossi e Giorgio Barberi Squarotti hanno dedicato in questo *Giornale* a un passo del *Decameron* per ristabilirne il senso e il ritmo (1), vorrei da parte mia aggiungere, a conferma e complemento di tale rettifica, che il Boccaccio conosce anche il secondo tipo di ornamenti che, come nel *Cantare*, sono costituiti da uccelli che emettono nella camera dolci concenti. Si vedano questi passi del *Filocolo*, per cui cito dal testo che ho in preparazione, ma rinvio, quanto alle pagine, all'edizione Battaglia (Bari, 1938):

« Nei quattro canti di questa camera sono quattro grandissimi arbori d'oro i cui frutti sono zaffiri, smeraldi, rubini e altre pietre, e sì artificiosamente sono composti, che come l'uomo con una verghetta percuote il gambo d'alcuno di quelli, niuno uccello è che dolcemente canti che al cantare non sia udito, e ripercuotendolo tacciono » (p. 381).

---

(1) Sulle orme della Wis (cfr. MARIATTA WIS, *Uccelletti cipriani*, in *Neuphilologische Mitteilungen*, LVIII, 1957, fasc. 2, pp. 6-13 e anche nei *Mémoires de la Société Neophilologique* di Helsinki del 1955) essi hanno dimostrato che gli *uccelletti cipriani* del *Decameron* (giorn. VIII, nov. X) non sono « speciali congegni meccanici usati per adornare i letti, e capaci di emettere suoni imitanti i canti degli uccelli », come hanno sinora inteso i commentatori, ma pezzi di pasta profumata in forma d'uccelli. Alla spiegazione acustico meccanica del Fanfani, ingannato da un passo del cantare di *Febusso e Breusso* (st. 33-34), viene sostituita, attraverso una ricerca dei precedenti e sfruttando rettamente la testimonianza del cantare, una più ovvia interpretazione che permette anzi di ristabilire il giusto ritmo del passo mediante la naturale puntatura.

« ' E come, così tacitamente da voi tanta festa sarà celebrata senza suono? Negati ci sono gl'idraulici organi e le dolci voci della cetera di Orfeo e qualunque altro citarista; ma io con nuova nota supplirò al difetto '. E preso un bastonetto tutti e quattro i cari alberi percosse, e quindi dolcissima melodia in diversi canti si sentì: la quale tanto quanto fu loro piacere durò. Ma dopo molti ragionamenti, già gran parte della notte passata, ciascuno, fatti tacere i canti, al letto si ritornò » (pp. 414-415) (1).

E si confrontino con questo squarcio del volgarizzamento del *Girone il Cortese* (2):

« E indel mezo della cammera avea uno letto assai più ricco e più meraviglioso che non era quello dell'autra cammera, ch'elli era fatto per grande maestria, ché sopra a ciascun canto del letto avea uno albore di metallo, e ciascuno albore avea molte branche. Sopra ciascuna branca avea due ucelli u tre: l'uno era di metallo e l'autro d'argento e l'autro d'oro; et erano tutti fatti in quella medesma maniera, come s'elli vollesseno tutta via volare, sì propriamente e sì sottilemente, che sembrava che ciascuno fusse vivo; e ciascuno era dipinto di diversi colori. Et erano tutti fatti per tale meraviglia, che, sì tosto come l'uomo movea lo letto, incontenente iscia di ciascuno ucello una voce, che tutti cantavano a un'ora insieme; et segondo che l'ucello era più grosso più grossa voce gittava: sì che quest'era un grande solaccio e un grande diletto a udire le voci di quelli ucelli » (2, V, 6-10).

che mi pare più vicino delle ottave del cantare al testo boccaccesco. Se è chiaro che nella narrativa boccaccesca sono presenti tanto gli *uccelletti cipriani* quanto gli ' uccelletti meccanici ', è altresì evidente che i due tipi di ornamenti vanno tenuti distinti, e che nel passo del *Decameron* il Boccaccio allude ai primi e noi ai secondi che pure conosce. Né sarà inutile aggiungere che, malgrado lo scetticismo degli autori (cfr. pp. 366-367), è non solo probabile che il Boccaccio conoscesse qualche volgarizzamento del *Girone*, ovvero analoghe tradizioni francesi, ma certissimo che egli lesse il *Cantare di Febus*, citato nel *Corbaccio* (ed. Bruscoli, p. 237). Nel *Filocolo*, come e più che nel *Cantare*, spaziamo nell'atmosfera magica ed esotica dell'oriente, nella leggendaria torre dell'arabo, mentre nella novella di madonna Iancofiore ci muoviamo entro le prospettive di uno studio d'ambiente realistico borghese. Anche per ragioni di verisimiglianza

---

(1) Più ambiguo mi sembra invece quest'altro passo del *Filocolo*, che d'altronde descrive un ambiente diverso, non la camera di Biancifiore nella torre del sultano, ma la sala di Marmorina, dove si festeggia il re Felice; e allude, mi sembra, a cosa diversa (cito sempre dal mio testo, rinviando però alle pagine dell'edizione laterziana): « E sopra tutte queste cose v'era intagliata l'immagine di Giove, vestita di più ricca roba che quella che Dionisio fero già spogliò, intorniata di arbori d'oro, le cui frondi non temevano l'autunno, e i loro pomi erano pietre lucentissime e di gran valore. In questa sala, quando il giorno della gran festa venne, furono messe le tavole, sopra le quali risplendevano copiosa quantità di vasella d'oro e d'argento; né fu alcuno strumento che là entro quel giorno non risonasse, accompagnati da dolcissimi e diversi canti » (p. 103).

(2) Il brano è riportato anche nel *Giornale* a pp. 367-368 nell'imperfetta edizione ottocentesca. Noi lo citiamo dal testo critico che ci ha gentilmente messo a disposizione l'amico Alberto Limentani, il quale ha in corso di stampa con il volgarizzamento e il frammento del *Girone* il *Cantare di Febus*.

e coerenza artistica i testi esaminati confermano vieppiù le conclusioni del Vidossi e dello Squarotti, accettate ora anche dal Branca nella citata riedizione del *Decameron* (vol. II, p. 427 e n. 4).

Nella nuova edizione delle *Rime* il Branca si sofferma ad indagare minutamente per la prima volta la storia dell'esperienza lirica boccaccesca, solitamente negletta a favore e a causa delle ' ragioni narrative '. Nella *Prefazione*, stesa con amore e discrezione, egli s'accosta con attenta partecipazione di lettore all'avventura delle *Rime* boccaccesche; ne scioglie i *cari* viluppi, scoprendone con felice analisi i motivi più originali, le segrete simpatie, situandole nel clima culturale del giovane autore. Anche da queste ' occasioni ' di poesia emergono i grandi amori libreschi del Boccaccio; modulate su accordi danteschi le *Rime* si snodano lungo tematiche stilnovistiche fuse e livellate. Dai due Guidi alla più tarda esperienza ciniana, è tutto un intarsio letterario che orla e colora un linguaggio sottile e manierato, a tratti trepido ed elegante o musicalmente allusivo, or felice per aperture paesistiche, or aperto e solare per visualizzazioni fantastiche, accarezzate e cantate con suggestiva capacità di ricezione culturale. In esse rifluisce la tradizione volgare della prima lirica italiana, dai siciliani fino alle ' petrose ' dantesche, riecheggiate con singolari calchi, alla ' scuola ' borghese dei rimatori realistici. Donde appare la eccezionalità d'un canzoniere che esce da ogni rigido schematismo letterario, ma si nutre di molteplici acquisti e segna non soltanto la dissoluzione della lirica trecentesca, ma prelude a quella polizianesca nella ricerca di un nuovo equilibrio tonale, scopertamente caratterizzando il temperamento del Boccaccio, che nel coro culturale a più voci del suo tempo intona motivi di una leggendaria, stilizzata autobiografia. Ed è questa la forza dell'esercizio giovanile dell'autore, il limite delle sue prime opere. Da codesto gioco di tarsie rimane lontano, non estraneo tematicamente specie nell'ultima parte delle *Rime*, il *Canzoniere* del Petrarca che punteggia solo esternamente il manierismo espressivo del Boccaccio, forse incapace a comprendere la lezione stilistica dell'amico, certamente alieno da un processo lirico tanto vigile e aristocratico nel lessico, anzi incline a una esperienza quotidiana e conversevole di linguaggio. Nel verso s'insinua « per un'esigenza di concretezza e di realismo antiletterario, una tradizione più eterogenea e appartata, respinta assolutamente dal Petrarca: quella dei così detti rimatori burlesco-realistici » (p. XXIV). Una simile spregiudicata scelta stilistica ed espressiva consente al Boccaccio di ritrovare spesso un suo tono, soprattutto laddove i temi paesistici più familiari si fondono nella memoria con i ' profili luminosi ' di Fiammetta e commentano la storia d'amore e di rimpianto: ed ecco la felice apertura marina dei sonetti baiani, i vezzosi idilli pastorali, l'elegiaca e dolcissima lamentazione amorosa o la stanca malinconia per la fugacità del tempo, o ancora la luminosa apparizione di Fiammetta. Situazioni, movimenti e colori che si stendono e s'allentano ampiamente nelle opere giovanili e vibrano in parte anche nelle orlature del *Decameron*, a guisa di dolcissimo sfondo. A ragione il Branca colloca nella poetica boccaccesca queste *Rime* quali *nugae*, come *sche-*

dulae appuntate ai margini degli interessi fondamentali, quelli narrativi, del romanziere; e felicemente coglie in questa particolare assunzione il trapasso della lirica da un secolo all'altro: « Come, al di qua della categorica lezione petrarchesca, il Boccaccio col suo piccolo canzoniere — il più valido fra quello del suo grande amico e quello del Poliziano — riesce a segnare qualche prospettiva che la lirica fiorentina, dal Sacchetti all'età del Magnifico, mostrerà di non ignorare, così, con questa bilanciata rispondenza fra la circulata e larga melodia del racconto e le subitanee e rapide scansioni della lirica, egli offre una lezione e un avvio insospettati alle aristocratiche esigenze lirico-narrative della nostra letteratura rinascimentale » (p. XXXVI).

La più gradita novità di questa edizione risiede nel commento, rapido e puntuale da consentire una lettura anche scolastica, fine e delicato da non sopraffare la leggerezza tonale delle vibrazioni liriche dell'autore, scopertamente teso a comprovare le conclusioni della *Prefazione*. Senza turbare il lettore con soverchia erudizione, il Branca nota via via le componenti culturali delle *Rime* e i riflessi letterari, i modi stilistici della marginale attività boccaccesca. Questa ricerca, accresciuta forse in qualche luogo, potrebbe valere in senso esemplare al commento di tutta la prima esperienza boccacciana; come le note e le citazioni del Branca sottolineano, l'arte dell'autore s'avvale di richiami, di sintagmi, di echi letterari che percorrono, quali *topoi* stilistici, anche le altre opere minori, dal *Filocolo* all'*Elegia*, dal *Teseida* al *Ninfale*, per rifluire persino nel capolavoro. La lirica boccaccesca rientra in gran parte in questo clima giovanile di cultura e s'allinea, al margine delle altre opere più note, lungo l'*iter* giovanile verso la conquista di un linguaggio prezioso e manieristico, che s'accende nel fervore culturale e nel vagheggiamento musicale di alcuni temi d'amore e di contemplazione. È una situazione lirica che nel Boccaccio, noto quale romanziere e novelliere, viene spesso trascurata in favore di altre prospettive; e richiede invece di essere penetrata e spiegata mediante l'indagine di tutte le opere volgari che precedono il *Decameron*, più alto ma anche discosto dal piano delle prime esperienze napoletane. Si apre così la via già indicata dal Parodi, che consente di toccare una vicenda di cultura più che di autobiografia; e in questo, il commento delle opere iniziali, tessuto di ricordi e impressioni dello stesso autore, che ne lasciò traccia, nello stesso periodo d'attività, in altre fatiche, costituisce più di una bruta concordanza di lessico e di figure, un avvio importante in senso metodologico per giungere al cuore della poetica e della poesia. Forse più folto e particolareggiato per la natura stessa dei testi, un accompagnamento ermeneutico condotto su questa linea, disancorato dai soliti, obbligati ricorsi al *Decameron*, gioverebbe non poco anche alle altre opere giovanili del Boccaccio. Ce ne offre l'esempio il Branca stesso che illustra su questi presupposti la *Caccia di Diana*, rivista testualmente, collocata storicamente nella Napoli angioina e rivendicata con ulteriori argomenti al Boccaccio (cfr. *Tradizione* cit., pp. 121-198).

Anche il testo delle *Rime* è stato ripulito e migliorato ancora ri-

spetto all'edizione laterziana curata dallo stesso editore (1), sulla base di nuove testimonianze e di altri studi. In particolare il Branca ha potuto talvolta correggere e precisare o integrare gli stemmi del Massera, individuare alcune sillogi risalenti forse all'autore e discutere, con l'aiuto di nuovi ritrovamenti e altri confronti, spinosi problemi di attribuzione: questi contributi si leggono nel suo *Tradizione* (cfr. pp. 243-329: *Note sulla tradizione e il testo delle « Rime »*), ove sono indicati altri acquisti rispetto all'edizione padovana (cfr. per la rima 41 p. 264). Altre volte l'editore ha tenuto conto delle proposte avanzate da altri studiosi (2), sì che il testo ha assunto un aspetto pressoché definitivo, che soltanto altri materiali potranno sensibilmente mutare. Nonostante ciò, ci sia consentita qui qualche modesta proposta:

A LXXXVII, 6 leggerei *scapestri* (V2, che è indipendente, B3, F30, R3) per *scavresti*, documentato da F1 e R7, anche perché confermato da *scapresti* di R5B. Si noti poi che a XLIX, 13 l'editore accetta la lezione di F1 che legge *onde discaprestarmi* (e si potrebbe intendere anche *onde di scaprestarmi*, dipendente dal *credo* del verso precedente), cui mi pare senz'altro preferibile la lezione di P2 che attesta *ond'io scapestrarmi*, la quale potrebbe però essere anche *facilior* di *onde iscapestrarmi*, dove probabilmente l'*i* prostetico è stato frainteso, cioè inteso, staccato, come pronome personale. L'avversione per la prostesi iniziale nella trascrizione di F1 si manifesta analogamente a L, 10, dove il Branca accoglie giustamente la lezione di L2 *Son... iscaprestarti* (sarebbe troppo, per regolarizzare, accettando la proposta di P2, stampare *iscapestrarti*?), respingendo quella masseriana e laterziana, già di F1: *sono... scaprestarti*. Esiste anche un elemento esterno garante della proposta: in LXXXIII, 1 lo stesso F1 concorda con V2, naturalmente indipendente dal primo, nel leggere *che mi scapestri*. Osservata la natura riflessiva del verbo nell'uso boccaccesco, sarebbe azzardato intendere a LXXXVII, 6 « non *t'iscapestri* » (il solo F1 seguito dal Massera e dal Branca reca *scavresti*, mentre R7 legge *scavestri*, R5 *scapresti*; V2, B3, F30, R3 attestano *scaprestri*), e a LXXXIII, 1 « che *m'iscapestri* »? Non va del resto

---

(1) Giovanni Boccaccio, *Le Rime, l'Amorosa Visione, la Caccia di Diana*, a cura di Vittore Branca, Bari 1939.

(2) Soprattutto di quelle di Giuseppe Billanovich (in questo « Giornale », CXVI, 1939, p. 134 ss.) e di Aurelio Roncaglia (*Per le rime di Giovanni Boccaccio*, in *Annali della R. Sc. Norm. Sup. di Pisa*, s. II, vol. VIII, 1939, pp. 372-382) in parte subito accettate dal Branca (*A proposito di un'edizione di opere del Boccaccio* nel vol. IX (1940), p. 225 degli stessi *Annali*). Quanto al valore di *satiro* del sonetto CXXI, 1 che il Branca accetta dal Roncaglia (*art. cit.*, pp. 375-376), quale « apposizione sostantivale col consueto valore mitologico-allegorico », rispondendo a quanto si chiedeva il Roncaglia stesso (*art. cit.*, p. 376, n. 1; ma vedi anche in *Lingua Nostra*, II, 1940, pp. 54-55), osserveremo che nell'*Ameto* (ed. Bruscoli, p. 86): « tra' quali molti, un giovane di grazioso aspetto, benché agreste e satiro, di povero cuore e Apaten nominato » non si può eliminare la congiunzione precedente *satiro*, attestata concordemente dall'intera tradizione manoscritta; basterà espungere nella edizione da cui citiamo (e in quella del Moutier cui si riferiva il Roncaglia), la virgola dopo *satiro*, inserita arbitrariamente dai grammatici cinquecenteschi che non compresero il valore dell'apposizione, per ridare al vocabolo il solito significato boccaccesco.

dimenticato il modo petrarchesco (*Rer. vulg. fragm.* LXXXVI, 8: « Poi che l'alma dal cor non si *scapestra* ») e l'altra attestazione del Boccaccio, non decisiva però, date le mende dell'edizione recente cui è giocoforza per ora ricorrere (*Corbaccio*, ed. Bruscoli, p. 205: « ne' lacciuoli d'amore *incapestrarmi* »).

A X, 8 la lezione *della mia pena* è una svista del proto per *delle mia pene* che già compariva nell'edizione laterziana, documentata da F1 e F15 (il quale, congetturalmente e facilmente arriva fino a *delle mie pene*) e regolarizzata dal Massera per scrupolo di simmetria, favorito anche dall'incomprensione dell'*usus* boccaccesco, come aveva prontamente notato il Branca (*ed. cit.*, p. 328).

Nella ballata LXXVII, 5 non stamperei la lezione di F30 smentita compattamente da F36, F9, L2, F17 bis, i quali giustamente propongono *Però ch'è van disio*; e il verbo è rincalzato in questa forma dalla versione popolare offertaci dal Branca (p. 83, n. 1). Si tenga conto d'altronde che altra volta e nello stesso componimento (al v. 14), F30 offre una lezione errata, vicinissima a quella del v. 5, e pur con diverso significato (*Che 'l* per *Chi 'l*). Questo dovrebbe consentire di superare l'ostacolo della parentela degli altri quattro manoscritti, assai vicini, per altri errori, fra loro, riconducendo il problema dell'edizione della ballata a una scelta fra due fonti, oscillanti e variamente imprecise.

L'acquisto effettivo d'una buona lezione ci trova consenzienti a LIV, 14. Ma per la stessa ragione di classificazione delle fonti, dei rapporti di F32 con F18 bis (cfr. *Tradizione* cit., pp. 254-255), perché non accogliere a XLII, 1 *ormai* in luogo di *omai?*

Nel sonetto XXIII al v. 8, accertato che F32 e F18 bis sono guasti, emendando, il Branca mantiene la congettura del Massera, e stampa:

« Mi mostra, or m'assicura ora mi spave »

Ma a me pare fermissimo, data la concorde testimonianza di F32, F18 bis, R8II, il secondo *or*, che perciò non va toccato; e richiama simmetricamente il primo dello stesso verso. Basterebbe, seguendo poi R8II, anticipare una *et* (assai labile, specie se trascritta con la sigla tironiana, in ogni tradizione) al secondo *or* per leggere (inutile ricordare ch'è d'uso boccaccesco):

« Mi mostra, or m'assicura e or mi spave » (1).

Studiando la tradizione ovidiana nel Medioevo (2) Angelo Monteverdi in un suo recente articolo ha agitato un grosso problema intorno alle fonti del romanzo boccaccesco. La sua ricerca si è quasi casualmente incontrata con una correzione che l'ultimo editore del *Filocolo*, Salvatore Battaglia (3), introduce nel suo testo ed enumera nella *Nota*,

---

(1) Questo malgrado il lontano precedente petrarchesco, tutto fermo nella geometrica giustapposizione dell'asindeto: « Or ride or piange, or teme or s'assecura » (*Rer. Vulg. fragm.*, CXXIX, 8); e vedi anche il CLXXVIII, 2 e 4.

(2) Cfr. ANGELO MONTEVERDI, *Ovidio nel Medio Evo*, in *Atti dell'Accad. Naz. dei Lincei*, CCCLIV, 1957, 12, pp. 697-708.

(3) G. BOCCACCIO, *Il Filocolo*, a cura di Salvatore Battaglia, Bari, 1938, pagina 580. Si noti di passaggio che il testo del De Ferri, contrariamente alle

respingendo la lezione del Moutier. Siamo perciò grati anche al Moutier che, unico tra tutti gli editori dell'opera, ha accolto la variante errata, frutto di una corruttela (cioè *il saltero e 'l libro d'Ovidio* per *il santo libro d'Ovidio*: p. 60) che sarebbe probabilmente rimasta sepolta ancora per molto tempo nella folta tradizione dell'opera. Tale lezione spuria risulta sui due codici base dell'edizione ottocentesca (i Riccardiani 1022 e 1062) e su un terzo, indicato dal Monteverdi (cioè il cod. II, 11, 19 della Biblioteca Nazionale di Firenze) e si ritrova nel *Cantare di Florio e Biancofiore* (1), il quale sembra perciò derivare da una tradizione già guasta del *Filocolo*, che invece, secondo la nota e sinora indiscussa tesi del Crescini, dovrebbe dipenderne. Anche se la lezione critica del *Filocolo* non discorda dal testo francese del *Cantare*, diciamo subito che l'argomento, pur finissimo, non può da solo rivoluzionare le ricerche, pesanti e non sempre convincenti, ma non prive di documentazione, del Crescini.

Preciseremo intanto che nessuna stampa oltre a quella del Moutier (e del De Ferri che in parte ne deriva) reca la lezione corrotta e nessun altro manoscritto, fra quelli ignorati dal Battaglia come dal Monteverdi, la attesta (2). D'altro canto, anche la redazione del *Cantare*, pubblicata dal Crocioni, reca la lezione in una veste che potrebbe dipendere dal guasto della tradizione del *Filocolo*:

« Et spisso li legeva lo Salteri » (3)

ed è confermata da quella edita dall'Altamura:

« e spisso li legeva lo salteri » (4).

Rimane, malgrado le prove e le convinzioni del Monteverdi (pp. 338-339), l'ombra della casualità, della coincidenza capricciosa perché il guasto investe un'area così limitata della tradizione del *Filocolo*. È del resto prematuro aderire alla proposta del Monteverdi, non foss'altro perché, una volta invertiti i rapporti *Filocolo-Cantare* (italiano), urgerebbe documentare altrimenti i passaggi della leggenda, riprendere il problema delle fonti romanze dell'opera, che a me pare uno dei più suggestivi fra i tanti. Concordiamo con il Monteverdi nel riconoscere che una tradizione si può corrompere in pochi

---

premesse dell'editore, credute dal Battaglia e dal Monteverdi (p. 336), rivela, a una collazione completa, di essere più vicino al testo manchevole della tradizione cinquecentesca che a quello, assai più corretto, dell'onesto Moutier.

(1) *Il cantare di Fiorio e Biancofiore*, edito e illustrato da Vincenzo Crescini, Bologna, 1899, II, p. 83 e ss.

(2) Ho esaminato tutti i codici conosciuti del *Filocolo* (per cui vedi *Tradizione* cit. del Branca, pp. XLI e 37-39) meno i due della *Deutsche Staatsbibliothek* di Berlino (It. quart. 16 e Hamilton 91), e il cod. Ital. F, v, XIV, 1 della Biblioteca Nazionale di Leningrado, che non ho avuto possibilità di consultare fotograficamente.

(3) Cfr. *Il cantare di Fiorio e Biancofiore*, secondo un manoscritto velletrano, edito a cura di Giovanni Crocioni, Roma, 1903, p. 15 [Miscellanea di letteratura del medioevo, II] su cui vedi anche V. CRESCINI, *La redazione velletrana del « Cantare di Florio e Biancofiore »*, in *Studi Romanzi*, II, 1904, pp. 5-25.

(4) Cfr. ANTONIO ALTAMURA, *Un'ignota redazione del cantare di Florio e Biancofiore. Contributo alla storia del « Filocolo »*, in *Biblion*, I, 1946-7, pagina 102 all'ottava 16, 8.

anni; ma occorre anche comprovare che la corruttela rimonta così lontano alla prima diffusione manoscritta; ciò che l'angustia delle testimonianze rende per ora assai problematico. Fidiamo comunque che movendo dalla tradizione corrotta indicata dal Monteverdi, esplorata esaurientemente, inserita nel grafico di tutto il materiale manoscritto esistente, confrontata minutamente con il *Cantare* nelle sue varie redazioni, si potrà approdare, attraverso una perigliosa navigazione nel campo della diffusa leggenda romanza, sbrigativamente accantonata dal Crescini quasi per velleità nazionalistiche, a spiagge sicure frequentate da Giovanni Boccaccio nella sua decisiva vacanza napoletana.

Questo primo mondo boccaccesco è brevemente indagato nelle sue varie componenti da Luigi Malagoli, che partendo dalle 'novità' del romanzo boccaccesco (I: *L'abbraccio del reale e la levigatezza e musicalità della prosa*), mediante un'analisi della prosa (II: *La prosa del « Filocolo » e il « cursus »*) e dei motivi poetici (III: *Il tessuto artistico del « Filocolo »*), mira a qualificare e definire l'opera nella carriera del narratore (IV: *Il « Filocolo » e la spiritualità del Boccaccio*). Nella sua lettura che si svolge lungo molteplici assaggi egli individua nella 'levigatezza e fluidità' della narrazione la novità della prosa del *Filocolo* che si stacca coscientemente dalla 'rigidezza di giunture' della prosa dugentesca. Concetti già noti, dopo quanto ha scritto lo Schiaffini, che avrebbero se mai bisogno di una documentazione più ampia; e il Malagoli s'appunta invece a qualche esempio, impressionisticamente felice, ma fatalmente parziale (1). Egli sembra poi dimenticare che tra la prosa dugentesca e il *Filocolo* si svolge l'esperienza dei volgarizzatori, in cui un lettore eccezionale e accorto come il Parodi (2) indicò per primo la preistoria della prosa boccaccesca. Anche strutturalmente il Malagoli avverte la debolezza dell'opera e ne allega quale prova i frequenti discorsi giudicati « paravento dietro cui si nasconde l'immaturità del Boccaccio scrittore ». Così, in modo piuttosto conformistico, egli liquida sbrigativamente un aspetto assai rilevante del romanzo boccaccesco, proprio le pagine più gonfie di cultura e gusto medievale, da cui parte l'esperienza dello scrittore. Credo che nella complessità di quel mondo culturale così acceso sia urgente cercare i motivi non strettamente poetici, ma caratteristici e congeniti alla natura dello scrittore, per una ricognizione del suo atto di nascita letteraria. La tecnica del discorso non ci sembra solo un espediente, anche se provoca un illanguidimento della descrizione, ma una sorta di prassi costante, ereditata dalla tradizione storica, come quella, più fiabesca, del sogno gli giunge dall'esperienza canterina e popolaresca del mondo romanzo. Ambedue le componenti, inserite con maggior equilibrio e funzionale dialettica nella narrazione, coesisteranno anche nelle opere posteriori (p. es.

(1) Senza dire che un'analisi certa di questa prosa si potrà utilmente tentare solo quando avremo a disposizione un testo sicuro; e che anche qualche osservazione di questo saggio, pur fine, si dimostra, per queste ragioni, del tutto oziosa.

(2) Cfr. Ernesto Giacomo Parodi, *La cultura e lo stile del Boccaccio*, in *Lingua e Letteratura*, Venezia, Neri Pozza, 1956, p. 477.

Ameto e *Teseida*); paiono puri espedienti al lettore moderno, fisso staticamente al *Decameron*.

Anche le pagine del Malagoli sulle novelle delle *Questioni d'amore* insistono su elementi già noti e ampiamente trattati (non vedo citato lo studio fondamentale del Rajna). Sarebbe stato più interessante puntualizzare in concreto, dopo quanto aveva già notato il Battaglia, il passaggio di un episodio quasi fittizio ed esterno alla trama del *Filocolo*, centralizzato nell'*Ameto*, divenuto nel *Decameron* la dorsale della narrazione. E in questo senso converrebbe ricordare che il Boccaccio non ha voluto nel *Filocolo* rilevare, nemmeno materialmente, quelle che la tradizione stampata ha isolato come *Questioni d'amore*, onde precisare che non esisteva alcun disegno prestabilito nell'architettura di questi racconti. Anzi, i racconti della allegra brigata di Fiammetta si equilibrano, anche tonalmente, con le terribili storie sulle donne partenopee riferite da Alcimenal, dove la tradizione non ha appuntato lo sguardo sia per la concisione del racconto quanto per l'assenza di Fiammetta; e in quest'aria di spettacolo evocativo si collocano anche le parole e le lacrime dello sventurato Fileno. La novella vera e propria, coralmente ritmata nella cornice, si stacca dal romanzo e si ripropone frontalmente soltanto con l'*Ameto*, che, quanto al genere, non a torto i retori cinquecenteschi definivano « il picciolo Decameron ».

L'esame del *cursus*, dell'aggettivo in funzione esornativa, della collocazione verbale, delle inversioni sintattiche, di tutta la rettorica della prima prosa boccaccesca, rappresenta, con buone osservazioni, un allargamento quantitativo delle pagine dello Schiaffini (di cui vedi oltre al volume citato la ' notizia stilistica ' che accompagna il testo dell'*Elegia* nell'edizione talloniana curata da Franca Ageno, Parigi, 1954). Più sollecitanti e utili alla lettura del *Filocolo* ci paiono le osservazioni che un po' disorganicamente il Malagoli opera sulla casualità dei rapporti narrativi del romanzo, governato dalla *fortuna*, e colorito di avventura, che altri (Moravia) ha ritrovato anche nel capolavoro. Nella equivoca definizione di Amore, cantato e celebrato come eroe dell'azione, biasimato e disprezzato come causa di ogni male nelle tirate misogine, il *Filocolo* fonde aspetti apparentemente difformi; e chiarisce perciò la complessa partecipazione al reale dello scrittore, che si presenta fin dal debutto come geniale aperto indagatore del mito e del caso.

Il saggio che Walter Pabst dedica all'*Elegia di madonna Fiammetta* non si limita a una rilettura dell'opera, ma ambisce a rinnovarne l'interpretazione critica, movendo da motivi affatto nuovi, trascurati in genere finora come marginali all'interesse del racconto stesso. Si tratta di un capitolo di ricerche più vaste operate dallo stesso autore attorno alla figura di Venere nel mondo classico (*Venus und die Missverstandene Dido, literarische Ursprünge des Sibyllen und des Venusberges*, Hamburger, 1955). Simili indagini, di motivi e di personaggi lungo tutta una civiltà letteraria, difficilmente riescono a superare l'astrattismo implicito nelle tesi e facilmente finiscono per trascinare il critico nell'interpretazione dei motivi più che delle opere, a dimostrare assunti aprioristici piuttosto che sistemare criticamente i testi esaminati. Ebbero notevole

fortuna in Italia parecchi anni fa; ma all'estero durano ancora, sostenuti da una tecnica più elastica e liberi da pretese esclusivistiche di esegesi. Il Pabst si prefigge di superare le posizioni precedenti divise tra l'accettazione dell'opera come primo romanzo moderno e la collocazione entro gli schemi eruditi classici e medievali, staccandosi dalle letture tradizionali, incentrando la figura di Venere, apparentemente secondaria, giudicata dall'autore come un vero e proprio personaggio motore dell'azione e responsabile, di conseguenza, di essa. Ella interviene a spingere Fiammetta ad amare Panfilo, avviando la vicenda; ritorna nelle invocazioni di Fiammetta che la maledice, riappare alla fine come Tesifone nel delirio dell'eroina prima del suicidio. L'indagine del critico si sposta ora sulla contaminazione Venere-furia che egli vuol spiegare sulla base dei modelli. Stabilite delle relazioni con fonti classiche (le *Eroidi* di Fillide e Didone) e medievali (il *De Consolazione* di Boezio), il Pabst si sofferma a illustrare il ritratto così freddo, così fisso della dea; che a lui sembra determinato dal fatto che nell'*Elegia* il Boccaccio avrebbe resuscitata la Venere pagana, spogliandola del manto allegorico medievale, di cui era ancora rivestita nell'*Ameto*, e timidamente raffigurandola secondo ragioni umanistiche.

Conclusioni, come è chiaro, assai discutibili in se stesse, ma soprattutto eccentriche al problema dell'unità artistica dell'opera. Ci sembra difficile che nel giro di qualche anno il Boccaccio abbia rivoluzionato i suoi schemi mitologici con tanta coscienza storicistica; né il Pabst si preoccupa di vedere se nello stesso *Ameto* e nel più lontano *Filocolo* coesista una Venere pagana, come non si preoccupa di rafforzare le sue conclusioni con raffronti dalle opere erudite latine del Boccaccio. Ma se anche questa analisi rafforzasse la sua indagine, come invece la nega, non possiamo concludere che questo basti a conciliare le tradizionali interpretazioni dell'opera, e nemmeno a porsi quale terza via nella considerazione di essa. In verità Venere, come gli altri dèi del Boccaccio, più entusiasta dilettante che ordinato sistematore della mitologia (e ciò suona, per un romanziere, come una dote) resta un elemento dotto e libresco dell'azione, non si fa mai personaggio; al limite, la ricerca del Pabst riafferma l'equilibrio e l'esattezza della composizione dell'*Elegia*, concatenata anche nei piani superiori e secondari della sua struttura. Che è uno dei segni del maturarsi della tecnica del racconto, meno gratuito e più logicamente sviluppato; ancora incerto nel giovanile *Filocolo*.

Ancora avvolta nel mistero rimane l'operetta più acre e bizzarra del Boccaccio, il *Corbaccio*. Né si propone di diradarne le nebbie il brevissimo articolo di Giuseppe Italo Lopriore che, come avverte il titolo, si ferma a garbate osservazioni di contorno. Ovviamente il Lopriore si allinea con la critica più recente nel rinnegare l'autobiografismo, nutrito di sfogo e di vendetta per uno sfortunato amore, e si dimostra anzi convinto che il *Corbaccio* realizzi nella pagina la crisi che colse l'autore attorno agli anni 1353-1355. Rimane ancor difficile, secondo me, concludere che l'alto travaglio spirituale del Boccaccio si sia appuntato con tanta energica protesta antifemminista nel *Corbaccio*; che ad altri è sembrato — lo ricorda lo stesso Lopriore — letterariamente ispirato al « filone misogino serpeggiante un po'

in tutte le sue opere anteriori » che potrebbe spiegare « l'ipotesi dell'origine in fondo ascetico-edificatoria dell'opuscolo ». Né concordiamo con il Lopriore quando egli considera l'opera come « la più risoluta ed estrosa negazione della *Vita Nuova* », perché si rischia di contrapporre, su due piani diversi, due tradizioni parallele della cultura del tempo, che non s'illuminano affatto nella dialettica del contrasto, ma piuttosto segnano, di per sé, due filoni coesistenti nella tecnica medievale retorica del 'genere'. Forse una ricerca che scrostando la vernice dantesca rilevi le componenti culturali del libello, dai testi classici a quelli patristici, dalla tradizione misogina della tarda latinità a quella realistica della lirica dugentesca, permetterà di affrontare il problema da distanze più ravvicinate e penetrare nei segreti dell'ispirazione.

Un enigma, s'è detto: sin dal titolo, ci ricorda nella sua nota Jean Bourciez, che riesaminando le ipotetiche interpretazioni, proposte dall'Hauvette, esclude giustamente l'etimo spagnolo *corbacho*, documentato per la prima volta nel *Don Quyote*, cioè soltanto nel 1605; che è perciò un calco tardo sull'italiano *corbaccio*, l'*apax* boccaccesco. Se si ammette una derivazione dal lat. *corba*, si dovrebbe intendere *corbaccio* come 'sporca cesta', in senso metaforico peggiorativo ed osceno (cfr. le pp. 210 e 214 del *Corbaccio* nell'ed. Bruscoli). Il Bourciez porta quindi nuovi accostamenti, indicando quale possibile fonte di uno dei più pittoreschi pezzi dell'opera la settima *branche* del *Renart*: pure il confronto con il testo francese non giunge, secondo noi, a dimostrare che il *corbeaux* del v. 478 del *Renart* abbia influenzato il titolo dell'operetta boccaccesca, che indicherebbe in tal caso la famosa vedova. Ma il Bourciez giunge oltre nella sua inchiesta ricercando anche componenti classiche: partendo dalle parole del testo (p. 224: « poter discoprire ch'ella, di colomba, subitamente divenne serpente »), egli ricerca gli antecedenti nelle famosissime *Metamorfosi* ovidiane. Nel secondo libro (v. 531 e ss.) in un passo noto e amato dal Boccaccio (*Genealogie*, V, 19 e IX, 26), Ovidio ha cantato del corvo e delle sue metamorfosi, anche se nel testo latino il corvo muta il suo piumaggio bianco in nero, mentre nel Boccaccio si assiste al cambiamento della colomba in serpente (1). Di fronte alle tre ipotesi, tutte legittime, il Bourciez conclude: « Je n'oserais me prononcer. Là reside l'énigme du *Corbaccio*. Le titre de la nouvelle est un dernier trait de malice lancé aux derniers instants de la création litteraire » (p. 337); ed è scetticismo che non ci convince (2). La

(1) Come osserva lo stesso Bourciez, la diversità tra le due trasformazioni si può giustificare ricordando che i due animali erano prossimi nel disprezzo del tempo (si vedano p. es. i *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, pubblicati dal Monaci nella sua *Crestomazia*, ora nella nuova edizione curata dall'Arese, Roma 1955, alle pp. 176-182). Alla storia del Corvo si ricollega poi strettamente quella di Coronide mutata in cornacchia da Minerva (*Metam.*, II, 581, e ss.), in cui paiono anticipati alcuni particolari boccacceschi della partenza verso il 'porcile di Venere' (*Corbaccio*, p. 190).

(2) Egli nega difatti il diritto di scelta al lettore moderno in base alle testimonianze del Boccaccio stesso, che nella terza ballata del *Decameron* (*Niuna sconsolata*) concede che le novellatrici interpretino a loro piacere la questione sollevata da versi di per se stessi chiari e precisi. Allo stesso modo il titolo 'Corbaccio' celerebbe un valore simbolico cangiante, di fronte

ricerca del Bourciez, nel limite di quanto si propone, non manca di interesse, in quanto costituisce un avvio importante per confermare, oltre una questione puramente nominale, le ambivalenti dimensioni culturali in cui si svolge l'opera sin dal titolo, che acquisterebbero in chiarezza quando fossero internamente documentate da una ricognizione delle fonti di tutta l'opera. Rivediamo intanto le altre opere volgari: da un lato i calchi grecizzanti (*Filocolo*, *Filostrato*, *Decameron*), chiari e allusivi per dichiarazioni dell'autore stesso, o classici (*Teseida*), dall'altro quelli medievali, di sapore dantesco (*Amorosa Visione*, *Comedia delle ninfe fiorentine* (1)), di tradizione scolastica (*Elegia di madonna Fiammetta*) o tipicamente lirica-fiorentina (*Caccia di Diana*, *Ninfale fiesolano*). Appare verisimile che nel 'senhal' del *Corbaccio*, in virtù della 'tecnica nominale' dell'autore, siano confluiti ambedue i mondi dietro i quali egli si è nascosto con ironia. Ma per il titolo inclinerei a ritenere che il Boccaccio, com'era suo amato costume, si sia rifatto alla tradizione classica, sia tornato ancora al più vago e amato novellatore di miti dell'antichità, Ovidio appunto. E difatti il corvo e il serpente sono uniti anche nella tradizione latina (cfr. *Fasti*, II, 243 e ss.), proprio in un episodio che narra di una specie di metamorfosi, puntualmente ripreso nel *Filocolo* (cfr. p. 463; ricordato però anche nell'*Ameto*, p. 69). Anche se ci sfuggono per ora i particolari intrecci, possiamo portare la questione su un piano culturale, e collocare anche il titolo del *Corbaccio*, riferito dunque alla famigerata vedova, piuttosto che sul piano della tradizione romanza, fra le auree invenzioni degli ammirati versi ovidiani, vivissimo stimolo alla fantasia boccaccesca.

ANTONIO ENZO QUAGLIO.

---

al quale i lettori sono rimasti e rimangono perplessi. Ora questo è vero storicamente per i copisti, anche più avveduti, come il Mannelli, che preferirono all'ermetico titolo originario il più chiaro 'Labirinto d'amore'. Difatti, anche se il Bruscoli nell'edizione laterziana (Bari 1940) stampa *Corbaccio o Labirinto d'amore* e tace nella *Nota* del titolo, come del resto Tauno Nurmela nel suo interessante lavoro intorno al testo dell'operetta (*Manuscrits et éditions du Corbaccio*, in *Neuphilologische Mitteilungen*, LIV, 1953, pp. 103-134), il secondo titolo mi sembra evidente aggiunta posteriore, di gusto umanistico, nata a mo' di chiosa dell'originale intitolazione boccaccesca, una sorta di intuitiva *lectio facilior*. Ma non riteniamo di precludere una scelta in forza del passo del *Decameron*, ché dal piano artistico boccaccesco siamo scesi su un terreno di esegesi culturale. Tanto più che al Boccaccio è particolarmente caro impostare sul contrasto delle *Corti d'amore*, tutto manierato e galante, le sue *Questioni* (dal *Filocolo* al *Decameron*), onde donare risalto alle doti di saviezza dei novellatori, che nel piacere di una *querelle* cortese e aristocratica, di fine e didascalico moraleggiare, si definiscono psicologicamente. È un peccato che il Bourciez ignori gli importanti argomenti addotti, sulla base di altre fonti medievali, ad una tesi analoga dal Torraca (cfr. FRANCESCO TORRACA, *Per la biografia di Giovanni Boccaccio*, Milano-Napoli-Roma, 1912, cap. VI: *A proposito del « Corbaccio »*, pp. 131-2).

(1) Questo è il titolo orginale dell'opera boccaccesca che la tradizione stampata e, in parte, quella manoscritta del Quattrocento, volgarizzarono in *Ameto*. Lo dimostrerò chiaramente, sulla base delle testimonianze, nel testo critico.

STUDI MANZONIANI

ALESSANDRO MANZONI. — *Le tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe.* — A cura di IRENEO SANESI (Opere di A. M., Ediz. Nazionale — Serie II, vol. II in tre parti), pp. CCI-664, in 8° gr. — Sansoni Editore, Firenze, 1958.

FAUSTO NICOLINI. — *Arte e storia nei Promessi Sposi.* — Longanesi e C., Milano, 1958, pp. 535, in-16.

ALESSANDRO MANZONI. — *I Promessi Sposi.* — A cura di CESARE ANGELINI. — Classici Utet. — Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, [1958], in-8°, pp. 804.

Dopo il magnifico volume contenente l'edizione critica delle Poesie del Manzoni, l'infaticabile operosità di Ireneo Sanesi ha arricchito i nostri studi di un imponente secondo volume dedicato agli abbozzi e alle prime edizioni delle Tragedie. Davvero non saprei citare nel nostro campo un altro critico, che in età così provetta — il lavoro vedeva la luce mentre l'autore compiva il novantesimo anno — abbia dato alle lettere, non già articoli o conferenze di assai labile vita, ma studi di grave impegno e di risultati importanti, quali il presente destinato a restare qual vera pietra miliare nella storia delle stampe manzoniane.

L'opera che, per la mole e per l'impostazione monumentale della collezione, non poteva essere ristretta in un solo tomo, come il precedente, si presenta divisa in tre parti delle quali la prima « Introduzione » è riserbata interamente alla giustificazione critica del lavoro, e le altre due, rispettivamente al *Carmagnola* e all'*Adelchi*. L'Introduzione si articola in quattro capitoli di interesse essenzialmente storico-critico. Il primo « Preparazione alle tragedie » conduce con larghissima informazione nel vasto mondo delle letture del poeta, non solo nel campo degli autori tragici più grandi e dei loro critici, ma anche nel dibattuto contrasto fra opere di teatro e moralità, e ne fa scaturire la formula manzoniana romantica che « salva la moralità del teatro; e, nel tempo stesso, lo innalza e lo perfeziona sotto il rispetto artistico ». Constatazione che conduce il Sanesi a prender partito nelle contrastanti opinioni circa lo storicismo e il moralismo del Manzoni. Sono pagine nelle quali si ammira la lim-

pidezza ed equanimità delle conclusioni. Riconosce subito che « una qualche dannosa azione sul sentimento storico ed estetico del Manzoni esercitò innegabilmente quel suo inesorato subordinare tutti gli aspetti della vita e tutte le manifestazioni dello spirito al principio religioso e morale ». Al Croce, che accusa l'antistoricità del criterio morale applicato ai fatti storici, il Sanesi osserva che egli stesso nei suoi studi sulla rivoluzione napoletana del 1799 « al criterio morale diede una singolare importanza, anzi ad esso informò da cima a fondo tutti i predetti suoi studi ». Al Nicolini poi, in una estesa discussione, fa osservare che « il problema essenziale consiste nello stabilire se il Manzoni ebbe o non ebbe il senso della storia, se vide o non vide nella storia una successione di avvenimenti che devono essere studiati e determinati e interpretati secondo la loro logica interna ». Dimostra che lungi dal voler fare della ironia sulla storia, se pur qualche volta cedette al suo gusto per l'arguzia intelligente, nutrì per quelle ricerche un rispetto consapevole dei doveri di investigazione anche archivistica che egli incitò e propugnò nei suoi scritti.

Il secondo capitolo di ben ottanta pagine intesse la storia particolareggiata della composizione e della fortuna delle tragedie. Nessuna testimonianza atta alla ricostruzione dell'intenso lavoro, cui si sottopose il poeta in quel tempo, sfugge alla irreprensibile attenzione del Sanesi che, sia dagli autografi, sia dai documenti epistolari, trae dovizia di dati e di rilievi, e si diffonde in una rassegna di tutti i giudizi che furono espressi nel mondo letterario nazionale ed europeo all'apparire delle due tragedie, rassegna non solo utilissima in sé per la riesumazione di testi difficili da reperirsi, ma conclusiva e ricca di notevoli deduzioni critiche. Per estremo di compiutezza una quindicina di pagine sono spese nella ricostruzione industriosissima della sorte che le due tragedie — concepite come 'da tavolino' — incontrarono quando vennero portate sulle scene. Più breve il discorso sull'ideato *Spartaco*, benché una maggiore insistenza nell'indagine delle fonti, appena accennate dal Manzoni nei suoi appunti, avrebbe potuto fornirgli nuovi argomenti per rincalzare la sua tesi contro l'ingiusta censura mossa al poeta di antistoricità e di disprezzo della storiografia, tanta fu la sua cura di informarsi circa i frammenti sallustiani utilizzati dal De Brosses e i supplementi a Livio raccolti dal dotto Freinsheim, filologo che egli cita anche nelle postille al Rollin. Né va delusa l'aspettazione dello studioso nel capitolo terzo che entra nell'argomento, più strettamente legato all'opera, dell'esame dei manoscritti e delle successive stesure. Nella estesissima descrizione delle preziose carte manzoniane, con religiosa diligenza il Sanesi viene registrando punto per punto tutte le caratteristiche esteriori degli autografi, con sì paziente precisione che, se anche andassero distrutti, ne rimarrebbe in queste ben sessanta pagine lo specchio fedele, e attraverso esse si potrebbe pur sempre assistere, quasi direi, al febbrile lavoro di creazione.

Oso rallegrarmi che un tanto rilevante apporto agli studi testuali non sia venuto a scalzare i risultati ai quali indipendentemente ero giunto io nella mia parallela edizione, che valgono a integrare quelli

del Sanesi. Resta pertanto inconcusso quanto si può rilevare dai manoscritti circa i tempi successivi e le visibili caratteristiche di essi nella revisione del primo abbozzo, il che giova a riconoscere la lezione primissima e la posteriore sostituzione o correzione, o l'inserzione di nuove scene, come quella fra il Conte e il Gonzaga, aggiunta dopo il monologo di Marco nell'atto IV e necessaria alla preparazione della catastrofe, e le ultime due scene dell'atto III, che opportunamente, ma a distanza di due anni, aggiunse come facenti parte però del primo concepimento. Ma una diversità che potrebbe apparire stravagante fra la presente edizione e la mia, è che in questa si riproduce il testo dell'autografo X . 1 contenente i due soli primi atti. La ragione è che si tratta per essi veramente di una seconda stesura, destinata ad essere modificata. Seconda stesura che avvenne ad abbozzo finito e cioè nel '19, quando, per veder chiaro nell'intrico dei primi due atti, messi da parte sin dal '17, volle provarsi a trascriverli sfrondati di tutte le parti segnate come superflue con linee avvolgenti, e quando, finito questo lavoro di potatura, passò i due atti al Visconti per averne un giudizio. Ecco che ora il ms. X . 1 viene a essere indispensabile per spiegare il fatto strano di cui al Sanesi pare « impossibile indovinare i motivi ». L'amico lesse, e trovò che qualcosa non andava sul principio dell'atto II, e credette opportuno consigliare una più efficace distribuzione delle scene e delle parlate dei condottieri nei due campi avversi, e passò addirittura a rappresentare sommariamente su un foglio della stessa qualità del ms. X . 1 (erroneamente passato, non si sa da chi, in fine al VS . X . 1) che ebbi a definire « il chiaro ' menabò ' della nuova forma da darsi alle prime due scene con rinvio appunto a quei numeri d'ordine che appariscono segnati a lato dei versi in X . 1 », i quali non sono pertanto « disposti in una bizzarra e caotica successione ». Anziché stampato a parte quel foglio scritto dal Visconti avrebbe dovuto essere ricollegato alla descrizione del ms. X . 1 di cui è parte integrante. Si sarebbe potuto così osservare che il Visconti aveva suggerito anzitutto altro ordine delle prime scene con lo spostamento al primo posto della scena al Campo Duchesco e al secondo di quella al Campo Veneziano, e con la modificazione di tutte le parlate allo scopo di rendere il dialogo più vivace, utilizzando tutto quello che il poeta aveva verseggiato, ma distribuendolo in più voci. Il Manzoni si conformò in tutto al parere del Visconti ed eseguì i complicati spostamenti dai quali nacque l'assetto definitivo. Purtroppo nelle carte del poeta ci mise le mani taluno che in buona fede credette di riordinarle meglio, e, come venne malamente spostato nell'inserto VS . X . 1 questo foglio, che pure per il colore stesso azzurrino della carta denunciava la sua parentela col X . 1, così affastellò disordinatamente in fondo alla prima minuta molti fogli di abbozzi che mal si legano a quella e che hanno creato al Sanesi quell'« imbroglio singolarissimo » che ha impedito di riconoscere in essi taluni rifacimenti in servigio della terza stesura che, per la loro estensione, non potendo essere eseguiti, come moltissimi altri, a margine, vennero abbozzati a parte, mentre tutti, sia quelli marginali come quelli sui ' fogli staccati ' affastellati arbitrariamente in fine,

devono essere dati come materiale filologico a giustificazione della forma assunta nella stampa della prima edizione. Il Sanesi subodorò bene che qui vi fosse lo zampino di estranei, e giudica esattamente trattarsi « di nuovi abbozzi, del tutto indipendenti l'uno dall'altro, che devono esser in rapporto con vari e disparati e lontani luoghi della già composta tragedia », ma fatalmente fu indotto nella sua stampa ad associarli al primitivo abbozzo, ingannato dalla situazione presente di quei fogli. Il medesimo inganno venne a danneggiare la ricostruzione della prima stesura dell'*Adelchi*, alterandone l'aspetto genuino. Simili fogli staccati sui quali il Manzoni veniva rifacendo i passi estesi che non potevano essere accolti negli spazi bianchi dell'abbozzo, anziché raccolti in fondo, vennero qua e là sparsamente immessi tra mezzo i fogli del primo getto, onde ne risultano « subitanei sbalzi e riprese; per cui alcuni singoli passi, che, per il senso, dovrebbero essere strettamente congiunti, si trovano talvolta disseminati in pagine fra loro distanti e con la molesta intrusione di altri passi che dovrebbero, alla loro volta, trovarsi essi pure raccolti in una diversa unità ». Da ciò è derivato un duplice danno, che, avendo creduto suo dovere di « pubblicare integralmente nella sua precisa costituzione interna » l'abbozzo, il Sanesi è stato costretto a defigurarlo, interrompendo continuamente il testo primo per innestarvi questi pezzi rifatti che anticipano con effetto contrastante la forma assunta per l'ultima stesura a preparazione della quale erano stati stesi su fogli staccati. Anche in questo caso avrebbero dovuto essere dati come apparato della lezione ultima. Lo studioso trova, sì, per l'*Adelchi*, come pel *Carmagnola*, una bella ricostruzione della concezione originaria, ma è indubbiamente sconcertato dalle troppo frequenti intrusioni inspiegabili che hanno obbligato il Sanesi a supporre un singolare modo di costruire: « Sospendeva e riprendeva; lasciava a mezzo una scena e ne incominciava un'altra; metteva insieme frammenti lontani e diversi che non avevan fra loro nessun legame; andava innanzi e ritornava indietro: con un procedimento che è certamente irregolare e, in un certo senso, capriccioso e bizzarro ma che trovava una profonda ragione nei suoi intimi bisogni spirituali » (p. CLXV). Nulla potrebbe essere meno alieno di questo dalla natura del Manzoni, e il guasto dipende dall'aver ritenuto che le carte sue fossero state trasmesse nell'ordine loro genetico.

Se volessi qui dare conto delle moltissime notizie rare, delle osservazioni nuove, delle indicazioni bibliografiche compiutissime che si possono tesoreggiare in questo volume introduttivo, non mi basterebbe lo spazio consentito, e forse non ci riuscirei neppure. Non posso però trascurar di segnalare per la loro importanza critica due trattazioni. Nella prima di esse il Sanesi si oppone alle interpretazioni allegoriche, e discute quella più recente del Bognetti (cfr. questo « Giornale », CXXXVII, 1955, p. 278) che con ingegnosità e copia di argomenti ha voluto vedere rispecchiati nell'*Adelchi* gli avvenimenti che agitarono il napoletano nel '20, e le contrastanti idealità tra il re Ferdinando e il principe Francesco. Ponendo mente alle date segnate sull'abbozzo il Sanesi ne deduce che « esso fu incominciato dopo il duplice fallimento delle insurrezioni napoletana e piemontese del '20 e del '21, proprio quando tutte le sue speranze erano naufragate e

quando, per conseguenza, il suo dolore e il suo sbigottimento, e il suo pessimismo politico e morale dovevano essere giunti al loro acme. Eppure, in quel primo abbozzo la figura di Adelchi ci apparisce come quella di un generoso patrocinatore dei diritti degli Italiani, vagheggiante con fervido convincimento la loro resurrezione politica ». Altrettanto immaginosamente congetturale gli appare il ravvicinamento tra il coro di Ermengarda e la cattura di Federico Confalonieri e la conseguente disperazione di Teresa, sia pure che la data dell'arresto di Federico, 13 dicembre 1821, coincida con quella segnata sull'autografo del coro. Ma il Sanesi non si fa forte soltanto del suo avveduto giudizio, e sagacemente scopre nel carteggio una lettera di Giulio Beccaria del 4 giugno 1820 (e cioè prima del pronunciamento di Nola del 2 luglio e degli avvenimenti successivi) la quale « basta ad assicurarci che prima del 4 giugno, a Parigi, il Manzoni aveva già rivolto il pensiero alla età medievale e ai Longobardi ». Tragedia dunque soltanto storica e su un problema storico, e attinto con lunghe profonde ricerche dalla storia, senza alcun sottosenso allusivo ad avvenimenti contemporanei. La quale conclusione avvia poi a una feconda indagine sulle fonti del *Discorso sui Longobardi*, e sulla tesi centrale di esso e certo fallace giudizio in merito espresso dal Loebell. La seconda trattazione che giova additare è quella riguardante i tagli che la censura austriaca avrebbe operati nel coro dell'atto III. Il Sanesi spende, per l'esposizione e le conclusioni sul noto episodio, ben quindici fitte pagine, nelle quali con spassionata limpidezza presenta tutti i termini della questione, discute una per una le opinioni dei vari critici pro e contro la primitiva forma o quella epurata (Cantù, Stoppani, Giorgini, Brognoligo, Lesca) per convenire nel giudizio recente del Parodi e del Croce circa la preferenza da assegnarsi alla seconda, temperando la piuttosto spinta rappresentazione del Croce di un Manzoni biasimatore dei popoli inerti e innocenti ed esaltatore dei barbari violenti che fanno la storia, e riducendo anche alle sue reali proporzioni il fatto stesso dell'intervento del censore il quale, e c'è la testimonianza del Tommaseo, avrebbe consigliato l'attenuazione di talune allusioni che avrebbero potuto essere intese in chiave politica (non credo tuttavia che giungesse a segnare leggermente a matita quei passi sul ms. Chi potrebbe giurare che quei segni furono tracciati da lui?), lasciando ogni libertà nei cambiamenti al poeta che diede lui solo al coro e ad altri tratti dello stesso atto la forma che gli piacque conservare anche più tardi, sia pure che nel '21-22 avesse desiderato di poter dire di più e accusasse al Fauriel una certa aria di soffocamento nel coro così addomesticato.

Dopo di che è tempo di affrontare la maggiore fatica: quella di dar conto dei due volumi contenenti i testi critici delle prime stesure e delle prime stampe delle due tragedie e di metterli a confronto con i risultati del mio indipendente e parallelo lavoro per la edizione da me curata. A questo compito di abnegazione sono indotto, oltre che dalla mia responsabilità di recensore, altresì dalle sollecitazioni di un critico come Fiorenzo Forti uso a voler andare all'acqua chiama, che in questo « Giornale » (vol. CXXXVI, 1959, p. 468) ha incominciato a enumerare « non poche e non irrilevanti diver-

genze » fra le due edizioni, e a tentare per conto suo un parziale esame comparativo, ma sollecitando in pari tempo come indispensabile una « decisione » attraverso il « riesame dei mss. ». E poiché il Forti mi incoraggia a tentarlo perché, data « la preziosa convergenza delle due edizioni che stabilisce definitivamente tante minute lezioni viene ad essere ristretta — scrive il Forti — l'area di incertezza », mi accingo con metodo alla bisogna tenendo sott'occhio i testi mss. e distinguendo nell'indagine le differenze di struttura da quelle di lezione. Una differenza di struttura che dà subito nell'occhio è la presenza nell'edizione del Sanesi di taluni gruppi di versi numerati romanamente, come non facenti corpo coi due abbozzi ricostituiti nella loro originaria forma. Per avere un'idea netta di tali testi, lo studioso dovrà prescindere da codesti gruppi, come se ne prescinde qui nel mettere a riscontro le due edizioni. Sgomberato così il campo, si presentano per il *Carmagnola* questi casi discutibili. Farò sempre riferimento alla numerazione della edizione S.

Carmagnola. — DIFFERENZE DI STRUTTURA:

Atto I 381 mette nell'apparato quello che andrebbe nel testo; 793 c. s; 885-6 sono versi due volte cancellati nel ms. e quindi abrogati, ma dati nel testo; II 24-32 il testo è quello della seconda stesura e deve esser fatto rivivere quello della prima che è in nota; 60 ss. respinge in nota un tratto della prima stesura (il v. « Che al tuo consiglio non vorresti al certo » non è cancellato, anzi è aggiunto come integrazione; 101 s., le parole « e come tali — bisogno » risultano abrogate nel ms.; 123-5, porta in apparato la prima stesura e dà nel testo la seconda; 357, il caso è intricato, e forse i versi in margine non appartengono alla seconda minuta ma alla prima; (si veda il corsivo di giustificazione nella mia edizione); 408 s., accoglie il testo della seconda stesura; 462, mette in nota il testo che venne espressamente aggiunto, come spiegato a p. 932 della mia edizione; 474, « E (corr. Ei) sente la vittoria ecc. » posto in nota anziché nel testo (cfr. la giustificazione mia in corsivo); 482, pone nel testo un verso soprascritto successivamente; III 1-17, il primo principio portato da S nel testo — e strettamente legato ad esso con la numerazione stessa dei versi — venne, sì, scritto prima del secondo, ma venne abrogato, quando, rimessosi il « 5 luglio » al lavoro della tragedia, riprese da capo la verseggiatura: va quindi posto nell'apparato; 297, il passo è discutibile, ma « gradire che che ecc. » sembra la forma prescelta nel primo getto e sta bene nel testo; 299-302, dà il testo rifatto a margine per la seconda minuta; IV 1-2, son versi abrogati dal nuovo principio datato « 20 luglio »; 44 s., ha ragione S perché G dà la forma ultima; 143-9 dà il testo della seconda minuta; 273 s., pone nell'apparato parole cancellate, sia pure che il passo è dubbio; V 59, l'espressione « Sì ve l'annunzio io stesso » pare quella originaria; 89 s., devono restare nel testo come bene fa S; 165, omette la didascalia: « esce un momento e torna »; 218-32 presenta due inizi della scena, e son due stesure di cui il Manzoni si riserva la scelta, come fa per le parole sovrascritte: meglio forse accogliere nel testo la prima.

Singole lezioni divergenti. — Le ho riscontrate tutte sull'autografo attentamente, e posso quindi farmi garante della loro esattezza. Faccio precedere la lezione riconosciuta autentica e pongo dopo il segno di parentesi quadra quella da espungere.

Per brevità, quando la lezione espunta appartiene al testo del Sanesi non si è apposta alcuna sigla, quando è da imputarsi al testo da me costituito è accompagnata dalla sigla G.

Nel testo: Atto I 52 *ben* [ma (la lezione prima era « ma » e su di essa venne ricalcato un « ben » male leggibile), 78 *poteo* [potea, 103 *Duca* [prence G, 255 *altra* [altro G, 263 *ciance* [ciancie, 332 *infin che* [infinché, 376 *Vostr'alta* [Vostra alta, 405 *onorata* [felice (« onorata » è lezione primitiva cancellata; « felice » è soprascritto), 492 *freme* [preme, 502 *Dura* [Fisso è (la lezione primitiva non cancellata è « Dura », 591 *mai* [anche (« mai » è la primitiva, « anche » la successiva), 675 *vi scorsi* [io scorsi, 689 *Nè* [No, 697 *le renda* [gli renda (« le » scritto su precedente « gli »), 739 *perdono* [perdon, *s'è visto* [n'ho visto, 787 *vita. Ascolta* [vita. O dolce amico ascolta, 846 *disbrigarli* [distrigarli, 918 *Coi* [Ai. — II 16 *È risoluto* [e risoluto G, 90 *presti* [pronti G, (il « presti » è scritto su « pronti »), 105 *ricevon* [ricever; 111 *e so* [io so. 121 *uomo* [nome, 220 *posate* [poggiate, 263 *ci* [vi, 285 *il tentar* [tentar, 338 *più* [già, 352 *Forzarvelo* [Forzarnelo, 369 *tanto* [tutte (« tanto » è nel rigo n. c.), 379 *pignerci* [spingerci, 478 *di voi lo giuro* [di noi lo spero, 479 *appresta* [apporta, 482 *L'avrem più glorioso* [Tutti l'avrem più grande, 486 *son* [fur, 488 *quinci* [quindi. — III 42 *giunga* [spinga G (lettura dubbia), 58 *E che! sì* è emendazione, perché il ms. legge « E che sì », *Importuna* [Che importuna, 104 *di* [a, 113 *son* [fur, 127 *sicch'uom* [sicché uom. — IV 12 *ogni cosa* [misura, 42 *Pura* [Certa, (lez. dubbia: il « Certa » fu dapprima cancellato e soprascritto « Pura » e sottoscritto « Certa »), 13 *questa* [quella, 95 *tenga* [segua, 126 se ei, 135 *Più* [Voi G., 161 *opre mie* [opra mia, 170 *perderne* [perdere, 232 *o volli* [e volli, 255 *stringe* [strinse, 257 *mi* [ei mi (si potrebbe leggere anche « e mi), 268 *nobil* [un nobile. — V 6 *Dalle parole* [Dalla parola G, 7 *Farle* [Farla G, 38 *cagion* [ragion G, 56 *Udirvi* [Essere, 63 *pretesto* [pretesti, 86 *sia* [fia, 112 *Scese* [Sorse, 159 *gioia* [grazia, 209 il *tristo* [ah tristo, 244 *largì* [donò G, 245 *perda* [lasci G, 291 *alla sventura* [in mezzo ai mali, 313 *tolto* [rotto.

Nell'apparato: Le diversità di lezione sono più numerose e complicate nell'apparato, dovendosi decifrare cancellature e sgorbi. Inoltre spesso l'uno o l'altro dei due editori ha letto parole diverse presso che illeggibili nell'originale. Qui si correggono le false letture più evidenti. Precede sempre la lezione riconosciuta migliore nel riesame del ms.: Atto I 24 *ricantar* [ricontar, 98 *sopracciglio* [segnalargli, 134 *un inaudito* [un uomo tradito, 260 *il braccio* [il brando, 287 *La cruda* [La grande, 312 *ischivar* [isolar G, 379 *vincer* [amor, 384 *felice evento* [felicemente, 533 *Veri nemici* [Per i nemici, *percosso* [periglio, 649 *virtù* [bontà, 750 *Folta* [Folla, 768 *dirizzargli* [dirigergli. — II 5 *assai ti brama* [assai ti resta, 80 *a cui* [a voi, 188 *si scemi* [si scorci, 193 *spoglia* [spregia, 157 *parer* [parlar G, 264 *stanno* [fieno, 290 *fervor* [terror G, 328 *duopo* [dunque, 355 *rotto* [stretto G, 356 *vor-*

reste saran [vedreste sortir, 358 *sarien* [si daran, 466 *e gli* [e quei. — III 8 *dato* [avuto, 18 *sente* [fatto, 126 *Voi temuto ed amato* [Voi cui tutto è inchinato, 160 *innanzi* [dinanzi, 231 *mai* [noi, 233 *appena* [appaia G, 275 *quegli* [pargli, 282 *faccia* [fronte. — IV 16 *E lei che a cor vi sta* [Chi a cor vi stava, 122 *spazio* [agio, 263 *io venni, io lo misuro* [omai, io lo conosco, 295 *Restarsi* [Quetarsi, 358 *più noja* [far noja. — V 30 *a far* [e pur, 41 *Riferto ci fu* [Ei fu che, 48 *a cui quel che obbedisce* [a cui qualche altro, 77 *Audace!* [Adunque, *Ben si provvide* [previde G, 131 *a noi* [a me, 140 *un sol* [un più, 312 *tristo* [turpe, 314 *tu speme* [che spesso, 317 *gemi* [peni.

Adelchi. — DIFFERENZE DI STRUTTURA:

Atto I 81-95 si dà il testo di un foglio a parte (c. 11) che è abbozzo per la seconda minuta, mentre il vero testo primitivo bisogna dipanarlo nell'intrico di varie lezioni nella lunga nota al v. 80 incominciando dalle parole « Sull'empio Carlo » sino a « E stai pensoso? ». Da questo stesso foglio a parte sono tratti i due « abbozzi sparsi » I e II che malamente s'inframmettono al primo getto; 269-71 « Che vogliam farla nostra — aprilo e tosto » dati nell'apparato appartengono al testo primo senza dubbio; 280 s., dà nel testo proprio i versi cancellati e rifatti subito sotto nel medesimo abbozzo primo; 291 la giustificazione del testo spiegata in nota da S è persuasiva e le parole « Ardua è l'impresa — e di pietà » furono cancellate nell'abbozzo e tornano ripetute poco dopo; 309 sta bene il testo di S: le parole « e non abbiam la scelta Che dei perigli » appartengono all'abbozzo; 330 la scelta fra due testi presso che contemporanei appare incerta, tuttavia le parole « Sacro ai secoli tutti e lagrimato Che consumar la vita » sono del primo getto e non cancellate; 350 la lacuna segnata da S non sussiste: v'è sì nel ms. uno spazio per tre versi lasciato bianco, ma non si nota una interruzione del senso; 420 s. il passo è discutibile: S come già Lesca giudica i versi posti in nota come una semplice variante, ma nel ms. essi appaiono dettati a integrazione dell'abbozzo stesso, e vedi le mie ragioni esposte nel corsivo della nota a quei versi; 483 le parole « in Dio fida, e nel tempo, e nell'amor de' suoi » non sono cancellate, e fanno parte di diritto del primo getto; a p. 340, dopo gli « abbozzi sparsi » III, IV, V non v'è una « Ripresa dell'azione », ma altro abbozzo sparso che si estende fino a p. 342, ma che non ha nulla a che fare con l'abbozzo primo. — II 12 s. sta bene il testo di S, perché le parole « tu sei sol: ti resta De' tuoi nemici la pietà: gli amici » appariscono scritte subito in sostituzione di quelle cancellate, sia pure che esse fossero scese prima dalla penna del poeta; 59 le parole « Già comparsa è nel campo e a dura prova la tolleranza pone » appartengono di certo all'abbozzo, e devono stare nel testo, non in nota; 72-6 S confessa la sua incertezza in mezzo a tante cancellature e sostituzioni, e perciò adotta un personale criterio eclettico; tornato sul ms. trovo accettabile la mia ricostruzione del testo primo; 120-32 quello che S dà come « Primo principio » venne subito energicamente cancellato e rifatto di seguito: sta meglio quindi in nota, come tutto ciò che è abrogato nel momento stesso della prima stesura. — III da p. 380 a 398 di S abbiamo la più dannosa inserzione di « abbozzi sparsi» che inter-

rompono per ben diciotto pagine il testo della prima stesura e per di più si riferiscono non al III ma al II atto. — IV anche qui da p. 413 a 422, inserzione di « abbozzi sparsi » del III atto; 125 il caso è da discutere: i versi dati in nota da S « Vergogna! obblia — la reggia, o di Cordova » appariscono nel ms. circondati diligentemente da una linea che tutti li avvolge, ma non sono cancellati: poiché in parecchi altri casi abbiamo notato queste linee avvolgenti, poste non esplicitamente in segno di rifiuto, ma quasi per incertezza, a riservarsi una scelta, essi fanno parte della concezione prima e, a mio giudizio, stanno più propriamente nel testo anziché in nota; 351-68, il ms. presenta un testo rifatto a margine: « Che noi corriamo — Ild. Doman! Gunt. Domani », testo che corrisponde alla seconda stesura: parrebbe tutto da porsi in nota per lasciar spiccare nella sua genuinità il primo getto: ma rimane un punto dubbio, cioè il trovarsi nel ms. non cancellato un emistichio, « odi: la via » che è necessario collegamento alle parole poste a margine e che bisogna supporre sia stato scritto posteriormente, quando il poeta sentì la necessità di aggiungere quel notevole tratto che suggella con giuramento il patto fra i due traditori. — V^1 101, passo discutibile: anche qui S pone in nota tutto quanto nel ms. appare circondato da una linea avvolgente, benché non cancellato: perciò mancano al testo primo i vv.: « Lo scampo è qui — E se Pavia non puote », e son trenta versi che indubbiamente scesero subito dalla penna; V^2 5-12, dà il testo rifatto a margine, mentre, per i motivi che contrapposi al Lesca nel corsivo di giustificazione in nota al passo stesso, era necessario ricuperare integralmente il testo primitivo di sotto le cancellature posteriori; 240-2, i vv. dati in nota da S. appartengono alla prima stesura, come giustificato nel mio corsivo, « Ma sul mio capo — di parricida », i quali solo più tardi vennero mutati in senso peggiorativo; 301-4, sono pure posti in nota, ma le parole « l'onta e il dolor sostenni — e sì crudel soffersi » furono cancellate posteriormente e sostituite a margine dalle altre « sì nero il tradimento — sopportai l'assenza », che dovrebbero considerarsi come correzione di seconda stesura; 327 s., sono sì cancellati, ma quando il poeta pensò di rifarli addirittura a parte, su foglietto poi incollato, come spiegato tutto nel mio corsivo ai versi suddetti « Veglio non dir così — la risposta attendo »; 357 s., « Ma tu che vivi, Re captivo, m'ascolta » sono cancellati nel ms.. ma la sostituzione appare posteriore; 368-81, altri versi rifatti per la seconda stesura su foglietto incollato; « Godi che re non sei — Non dee finir così? » sono invece i versi propriamente della prima stesura. — Una estrema rettifica per i Cori nei quali: per quello di Ermengarda il gruppo XXVII dev'essere spostato prima del XXXI, e il XXIX prima del XXVII; per quello « Dagli atrii » i vv. 4-13 del III devono essere dati in nota, e tutto il IV rappresenta un'aggiunta posteriore all'abbozzo.

Singole lezioni divergenti. — Nel testo: Atto I 39 *queste soglie* [questa soglia, 72 *onorar la sventura* [la sventura onorar, 73 *la macchia col sangue fia lavata* [la macchia fia lavata c. s. G, 75 *ombra* [ombre G, 95 *dubbia forse* [incerta, 108 *supplice ad* [supplicante a, 110 *l'assenso* [quest'opra, 146 *andarne* [andare G, 210 *da*

[di, 230 *sfolgorar* [folgorar, 232 *ci ritornò* [ritornò, 244 *terror* [timor, 269 *presso a noi* [presso noi G, 270 *e d'ogni* [d'ogni G, 282 *stormo* [migliaia, 324 *è forza* [è d'uopo, 327 *Giucarlo* [Giocarlo, 329 *Opra o padre morir* [Opra morir sacro, 354 *volenterosi* [volonterosi, 436 *recai* [trassi, 479 *Lasciate* [Deh padre, 481 *scorgete* [traete. — II 60 *ed il coraggio ha posto* [pone ed il coraggio, 107 *santa* [fausta, 129 *avrieno* [avriano, 143 *tende* [stende, 148 *sfavillava* [scintillava G, 161 *riprovata* [riprovato, 187 *ad invitarti* [ed invitarti G, 211 *Il* [Al G, 218 *reddir* [redir, 230 *scersi* [scorsi, 245 *che* [ch'ei, 263 *tre* [le G, 286 *rege* [sire, 288 *spoglie* [foglie, 307 *folta* [fitta, 334 *Raguna i* [Chiama i miei, 401 *nostri* [vostri, 408 *picciola* [piccola, 409 *mezzo* [mezza, 410 *su* [per. — III 24 *Che or* [Che, 31 *i fidi tuoi son lieti* [ogni fedel gioisce, 79 *a loro* [loro, 158 *vano e di* [vano di, 162 *largo* [lungo, 184 *piombanci* [piombano G, 274 *ire vostre* [ira vostra, 340 *vi* [ci, 386 *vostro* [nostro. — IV *chieggo* [chieggio, 67 *cure* [cura, 68 *l'ultime cure e la componi* [l'estreme cure e la componi, 79 *ascolta: in* [odi: di, 106 *vorrà* [farà, 145 *solo* [mio, 146 *Mio protettor* [protettor solo, 146 *Se tua son io* [Se fui tua, 204 *un'orma od* [un'arma ed, 283 *dimandò* [domandò, 344 *Se* [E. — V[1] 30 *pur venga* [provenga, 38 *sede* [fede G, 41 *dè? oh* [dà? ché, 42 *risponde* [sorride, 62 *Mauringa* [Maurigia, 88 *Vuote* [Vaste, 107 *Fido* [Forte, 133 *preceda* [precede, 135 *disnor* [disonor G, 149 *Instar* [Turbar. — V[2] *s'appressa* [s'affretta, 17 *e d'inegual* [ed inegual, 65 *Antepongon* [Antepongan G, 123 *servigio* [servizio, 166 *io nella* [nella, 195 *resistea* [combattea, 259 *Voi porre* [Correre, 387 *Nimico* [Nemico, 421 *Fugge* [Sfugge. — Coro d'Ermengarda, XVII 3 *orride* [umide G; Coro « Dagli atrii », VI *già senza* [perduto il, XI 6 *Le frecce pennute* [Udiron le frecce.

Nell'apparato. — Valgano le medesime avvertenze premesse per l'apparato precedente: Atto I 1 *invitto* [e molto, 38 *Al primo riveder* [Ahi troppe al veder, 67 *più vil* [più ria, 80 *Non è lontano, il giuro: ordini* [giorno: ordini, *il sai* [dì sì, *ardito* [mentre, 144 *ardito* [cadde, 159 *esclami Poscia* [Papa, e pianga Lieto, 229 *folta* [turba, 240 *bocca* [voce, 263 *s'affanna* [s'afferma, 280 *Bastino* [Manchino, 319 *far ne* [far re, 561 *parola propria* [suo la propria, 573 *alla pena* [alla prova. — II 210 *afferrar* [affrontar, 388 *esposti* [offerti. — III 5 *primiero* [fedele, 241 di p. 376 *giuro* [quale. — IV 64 *ed ora* [e d'una, 89 *Al re dei re* [Al re divino. — V[1] *nò siamo* [noi siamo, 49 *pure* [spera, *erompe* [emerge, 139 *come la merti* [come tu merti, 88 *valsi* [volli G, 93 *legheresti* [lasceresti.

Ho sentito il dovere di istituire questi minuti raffronti per rendere un omaggio veramente fondato alla coraggiosa impresa del venerando maestro dell'ateneo pavese e per caratterizzare, circoscrivendole, quelle dubbiezze che possono sorgere dopo lo scritto del Forti. Ho passato allo staccio le due edizioni avvenute contemporaneamente, e ne ho tratto un confortante bilancio consuntivo, perché in ultima analisi esse differiscono di poco in rapporto alla estensione dei testi e del materiale critico delle note. I criteri generali sono simili, e — come lo studioso può qui agevolmente constatare — le venti differenze di struttura nel *Carmagnola* e le venticinque nell'*Adelchi* dipendono dall'avere io avuto di mira la ricostituzione della concezione primissima, mentre il Sanesi ha in taluni casi indulto ad accettare

correzioni avvenute in un momento successivo. Quanto ai casi di letture singole errate, esse sono 75 pel *Carm.* e 85 per l'*Adel.*, compresi in questi numeri anche gli sbagli miei che ho indicato con la sigla G. Lezioni di parole non tutte tali da turbare il senso, talvolta soprascritte, e quindi successive, talaltra cancellate eppure accolte da S. Per i due apparati critici mi sono limitato agli svarioni più vistosi, e mi sono astenuto di necessità dal riferire qui i non pochi casi nei quali, dove S non è riuscito a decifrare taluni garbugli di parole e dove ha posto interrogativi o puntini di sospensione, io credo d'essermi il più possibile avvicinato alla compiuta riproduzione degli autografi. Così pure non sono stato a notare le differenze ortografiche e di punteggiatura, dati gli opposti criteri in materia dichiarati espressamente dai due editori.

Resterebbe da dar conto delle due prime edizioni delle Tragedie che in S seguono al testo degli abbozzi secondo le note stampe del '20 e del '22. Un confronto qui con l'edizione mondadoriana non è possibile, perché in questa si sono riprodotte le stampe definitive del '45, che tanto poco differiscono dalle prime, e non presentano alcun interesse particolare che giustifichi un così costoso impegno. La loro riproduzione era prevista nel piano della grande edizione progettato da Michele Barbi sin dal 1939, quando i valori monetari erano tanto differenti, e implicava persino il corredo di estesi commenti: progetto monumentale, di scarse possibilità pratiche, come del resto i fatti confermano, stante che in ventidue anni solo l'opera del Sanesi è venuta a compimento, e tutto fa prevedere che difficilmente altre le si aggiungeranno, dopo che avrà visto la luce il terzo volume della trilogia sanesiana, già composto dalla tipografia e comprendente le edizioni definitive delle poesie e delle tragedie. Nel caso nostro l'aver raggruppato ogni sorta di varianti a partire dalle seconde stesure, attraverso gli abbozzi staccati parziali, sino alle prime stampe a pie' di pagina della forma definitivamente dal Manzoni riconosciuta per sua, permette allo studioso di abbracciare in modo proficuamente sintetico i successivi trapassi dell'idea e dell'espressione del poeta sotto ogni aspetto. Anche in questa parte il Sanesi ha posto ogni cura a far sì che riuscisse alla perfezione. Sia permesso qui di consigliare il lettore di operare per conto suo il trasferimento ai luoghi loro spettanti degli « abbozzi sparsi » che, come già detto, furono dal Sanesi, con criterio di fedeltà diplomatica, mantenuti nei luoghi stessi del ms. ove si trovano malamente intrusi. Meno difficile operazione per quelli dell'*Adelchi* i quali stanno in un ordine di successione progressiva, benché affatto estranei alla prima stesura e davvero ingombranti. Più disagevole veder chiaro in quelli del *Carmagnola*, sia pure ch'essi son tolti di mezzo per essere riuniti in massa dopo il testo della prima stesura, in una serie però non rispondente allo svolgimento dell'azione. Senza entrare in particolari, basterà avvertire che il vero ordinamento di questi abbozzi, che il Sanesi ha opportunamente distinto in gruppi da lui numerati romanamente, è questo: Atto primo: XVIII, IV, XVI, XXV, V, XXVI, XXII, IX, III, XIX, XX, XVII; Atto secondo: I, II, XIV, XV, XIII; Atto quinto: VIII, X, VI, VII.

Giunto alla fine di questa laboriosa recensione — l'unica credo

sinora apparsa — voglio ricollegarmi alle considerazioni espresse in principio, perché solo dopo una disamina di questo genere mi è consentito di esprimere senza enfasi la mia ammirazione per la lucidezza, l'acume, il valore del critico nel reggere il suo naviglio attraverso un mare così irto di scogli, al quale possono veramente convenire le parole della terzina dantesca: «Non è pileggio da picciola barca Quel che fendendo va l'antica prora, Né da nocchier ch'a sé medesmo parca».

Tanto s'è discusso sul Manzoni storico della carestia, della guerra e della peste nei *Promessi Sposi* che sarebbe un fuor d'opera ritornare qui sulla questione, bastando accennarvi, anche perché da anni il critico che la suscitò ha con spontanea obbiettività riportato ogni aspetto di essa nei giusti confini. Contuttociò, utile e ben pensata risulta la raccolta in volume di tre veramente cospicui scritti dati in luce separatamente da Fausto Nicolini, e non facilmente accessibili al gran pubblico.

Il primo lavoro di pp. 81, che dà il titolo al libro, è del 1938-39 quando apparve negli *Atti* dell'Accademia delle Scienze morali e politiche di Napoli (e in tiratura a parte, Milano, Hoepli, 1939), ripreso con pochi aggiornamenti negli *Atti* dell'Accademia Pontaniana, pure di Napoli, nel 1955. È un'ampia risposta ai critici che avevano attaccate vivacemente come animate da mal contenuta ostilità al Manzoni due precedenti opere sue essenzialmente storiche sul tumulto di San Martino e su *Peste e untori*. La posizione del Nicolini è nota: poiché l'autore dei Promessi nella sua «storia milanese del sec. XVII» ha inserito talune parti nelle quali dichiaratamente dice di aver voluto fare della storia, e poiché tra i canoni dell'arte sua primeggia il rispetto del vero sul quale riposa la creazione del poeta, lo storico ha tutto il diritto di restituire in integrum quella verità che vi apparisse alterata da particolari preconcetti, da insufficienti indagini, nonché dalla necessità di mantenere all'opera sua quel fondamentale tono moralistico-umoristico che la caratterizza. Per rivendicare a sé questo diritto il Nicolini con sottigliezza fa uno spietato, ma necessario, sfilacciamento della tela del romanzo, distinguendone le parti storico-romanzesche e i pezzi totalmente storici. Di questi ultimi ne elenca numericamente otto, e sopra tutti i grossi capitoli XXXI e XXXII, atteggiati a vera dissertazione con l'intento «di far conoscere un tratto di storia patria più famoso che conosciuto», con citazioni e critica delle fonti e della cronologia, con l'invito, anzi l'incitamento, a criticare anche lui. Tanto dissertazione erudita che ad essi capitoli volle ricongiungere quella *Colonna Infame* che distaccò, sin dal primo abbozzo, ossia *Fermo e Lucia*, sentendo di doverne fare una monografia isolata, ma in servizio e a chiarimento dei suddetti due capitoli, a questi strettamente legata. Non si può negare, di conseguenza, al critico storico il dovere di rifare anche tutto per ristabilire il vero, tanto più che i giudizi del Manzoni hanno avuto troppo peso nel generalizzare una falsa concezione del Seicento lombardo. A chi gli ha obiettato che non è lecito dissipare l'unità dell'opera ispirata a un fondamentale motivo

lirico, al quale obbediscono gli stessi pezzi storici, risponde che con ciò si ammette che questo asserito motivo è opposto all'antilirico desiderio del vero, e che è quindi legittimo inferirne che, anche laddove intese far conoscere una storia patria mal conosciuta, fece pura storia romanzata tutt'altro che accertata e documentabile. A chi gli osserva che non si possono isolare dal complesso dell'opera d'arte i capitoli della peste si può rispondere che distaccabili per la materia sono di certo perché non legati alla trama del racconto — e lo ammetteva lo stesso autore — e perché anche affatto diversi nella intonazione loro per la volontà espressa di fare, non arte, ma erudizione storica, che gli riuscì debole e non veritiera come quella che è attinta a una sola fonte, il Tadino, non degno di fede secondo il Manzoni medesimo.

Ma una trentina di pagine il Nicolini, a mente fredda, le rivolge anche contro se stesso, disapprovando il tono troppo combattivo e polemico, la nessuna considerazione che egli ebbe della poca agevolezza che ai suoi tempi poteva avere il Manzoni per ricerche archivistiche, dolendosi di non aver tenuto in conto « che i pezzi storici dei Promessi e della Colonna appaiono capilavori d'erudizione appetto a consimili pezzi e appendici storiche composti da altri romanzieri, a cominciare da Walter Scott », di « aver insistito sul suo non veder chiaro, e di non aver insistito sul suo vivo desiderio di veder chiaro », né sul merito non piccolo di aver posto talune questioni storiche, rammaricato ancora di non aver espresso d'essergli debitore del « grande servigio » di offrirgli nelle sue digressioni le linee generali già disegnate del suo libro su Peste e untori, di non aver tenuto sempre ben distinti i lavori di erudizione, che sono le parti storiche dei Promessi, dalle opere storiche vere e proprie quali la Colonna e la Rivoluzione francese, di essersi « lasciato prendere la mano dal desiderio di reagire alla tendenza a rivalutare da storiografia moralistica, e di mostrare che, persino se trattata da un uomo dell'ingegno del Manzoni, essa è condannata dalla sua stessa natura al fallimento », e di essere arrivato in ciò al punto di servirsi delle parole di lui per delineare un ritratto umoristico del Manzoni storico moralistico. Dalle censure a se stesso trae pure una significativa critica al proprio metodo, che riesce di insegnamento: avere errato nell'impostare i citati lavori storici ormeggiando passo passo la struttura di quelli confutati del Manzoni, mentre sarebbe stato meglio ricostruire prima nella loro verità i fatti storici, e far seguire in fine le rettifiche.

Coerente con il suo proposito di colpire gli errori e di tacere gli erranti, l'autore non ha incluso in questo scritto due successivi articoli, pure notevoli sotto il rispetto metodologico, che, sempre sotto il titolo di *Arte e storia*, aveva pubblicato nel « Leonardo », vol. IX, 1938, pp. 484-89, e vol. XI, 1940, pp. 143-45, dei quali si può vedere il mio riassunto negli « Annali Manzoniani », vol. V, 1949, pp. 221-25. Concludendo, non si può negare che gli studi del Nicolini, nella parte critica sul Manzoni come storico, spogliati di certa apparenza di sfiducia preconcetta circa la possibilità di una mente, nutrita di razionalismo illuminista e atteggiata a una visione moralistico-umorista e umanitaria della storia, di saper riconoscere la verità effettuale,

nulla hanno detratto alla vera fisionomia del poeta, mostrando che, pur quando si risecassero via, per ipotesi, le otto dissertazioni enumerate dal Nicolini — che anche al Goethe apparivano mere escrescenze storiche —, non si recherebbe alcun nocumento alla storiografia e intatta rimarrebbe la bellezza di quell'opera di poesia che soprattutto sono i *Promessi Sposi*, ad onta di certi propositi etici e intellettualistici, rimasti intenzioni estrinseche.

Le centottanta pagine della seconda sezione interessano solo in parte il romanzo perché riguardano una figura minore sulla quale, come su parecchie altre, lo scrittore ha lavorato d'immaginazione, prendendo lo spunto da pochi dati di dubbia fonte, che pareva gli consentissero di esercitare la sua ironia su un personaggio d'autorità. Quel don Gonzalo che fa nel racconto una così goffa e cinica figura fu nella realtà storica un grande condottiero e un grande cuore. Qui le mancanze del Manzoni nella debita informazione sono troppo evidenti. Si può dire che ignorò tutto su di lui. A buon diritto il Nicolini definisce questa parte un « Saggio biografico » su don Gonzalo Fernández de Córdoba, ma lo intitola *Una vittima storica del Manzoni*, dimenticando che il don Gonzalo dei Promessi era già stato riconosciuto da lui del tutto romanzesco. Il ritratto fattone dal Nicolini è veramente una bella e avvincente riedificazione di un personaggio magnanimo. Esso venne primamente pubblicato in volume dall'edit. Pironti a Napoli nel 1936, e della sua importanza, anche per la novità dei risultati, già ebbero a dire, il Vigliani in questo « Giornale », CXXV, 1949, pp. 197-99, e io stesso negli « Annali Manzoniani », V, 1949, p. 252 s.

La terza sezione, intitolata *Manzoniana*, comprende dieci note di varia estensione già passate qui in rassegna da Mario Fubini (CXXXIV, p. 633 s.) quando apparvero nel « Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli », e anche in tiratura a parte. Sono tutte nuove e gustose proprio per il loro sapore manzoniano e per l'inconfondibile stile scintillante dello scrittore. Chi voglia avere una nozione chiara delle « gride », del procedimento nel compilarle, e una guida per la loro consultazione, legga la seconda nota e la sesta sugli osti e le osterie citati nelle gride dei primi del Seicento, e la ottava la quale prova come un passo del Fermo e Lucia su certi sollazzi carnevaleschi fosse attinto alle numerose gride che descrivono e reprimono i modi, gli eccessi e gli abusi di tali divertimenti. Dalla miniera delle sue esplorazioni aneddotiche nei documenti napoletani, l'autore, trae una singolare tradizione gesuitica sul miracolo del pero, condannato alla estirpazione e fatto rivivere dal padre De Geronimo, che par ricalcata, nella sua prima parte dal Manzoni per il miracolo delle noci di fra Macario, e testimonianze diffuse sulle qualità e i nomi delle prelibatezze che le monache napoletane, quasi in concorrenza, apprestavano per talune sfarzose monacazioni, non diverse da quelle accennate nel Fermo e Lucia per la ' sposina ' Geltrude, nonché una sconosciuta redazione della leggenda narrata dal Ripamonti e ripresa nei Promessi delle imprese del diavolo in carrozza per Milano durante la peste. Più direttamente si ricollegano al romanzo le note ottava e decima dove cogliamo umanità e arguzia manzoniana: la prima circa la povera Caterinetta Medici, torturata e arsa come strega,

per la quale il Nicolini trova accenti commossi non dissimili da quelli del Manzoni per la sventurata famiglia del Mora, soprattutto nell'abbozzo unito al Fermo; e la seconda sul titolo di « Eminenza », in cui traluce un malizioso sorriso per certa guerra di titoli, di precedenze, di ambizioni, dalle quali ultime, se dicon vero i residenti veneti, non andava immune lo stesso cardinal Federigo nello sperare il papato, checché ne dicano il Rivola e, sulla scorta di lui, il Manzoni. Ma un vero studio esauriente è quello che si legge nelle novanta pagine della terza nota « Sui bravi ». La digressione manzoniana vi appare mantenuta nelle linee generali esterne, ma incomparabilmente restituita nella sostanza alla verità storica. L'origine della voce ' bravo ' è determinata in modo ufficiale verso il 1570, ma era d'uso comune sin dal principio del secolo, e il Folengo col Basile conoscevano bene il tipo e l'abbigliamento e la viltà di codesta genia di teppisti pronti a mettersi a disposizione di signorotti, o ' tiranni ', che li pagassero per l'occasione di qualche sopruso, senza assumerli a parte della loro famiglia, come crede il Manzoni, e solleciti a mostrar la schiena però a chi mostrasse loro i denti. Dallo studio del complesso delle gride sui bravi vien documentato come nel milanese già prima del 1555 città e campagne fossero infestate da quei delinquenti che la grida del marchese di Requesens del 23 aprile 1572 chiama espressamente ' bravi ': Per lo spazio di circa ottant'anni lo storico osserva la persistente piaga e le imprese di tale banditismo, e la connivenza dei signori e la protezione loro concessa persino dai monasteri. Molto utile la citazione integrale della grida, riferita parzialmente dal Manzoni, emessa l'8 aprile 1583 dal governatore Carlo de Aragòn, dalla quale si deduce che nelle origini essi non indossavano una livrea di questo o quel signore, come di sé asseriva il Griso, e neppure costituivano una famiglia di servitori come nel castello dell'Innominato. Solo per eludere le gride s'inducevano i tiranni, che li assoldavano saltuariamente, a tenerli in casa propria sotto parvenza di domestici. Da notare è che nella grida emanata dal duca di Feria il 24 dicembre 1618, menzionata dal Manzoni, l'autore scopre alcune righe alle quali certo è ispirata la figura del console del paesello di Lucia. Dopo la « grida generale » del 1655 pare non si sentisse più il bisogno di perseguire i bravi, benché si debba registrare il loro più clamoroso delitto proditorio tentato durante gli ultimi anni della dominazione spagnuola in Milano contro l'abate Grimani l'11 giugno 1691.

Chiudono il volume in appendice due testi spagnuoli che esaltano il valore di don Gonzalo: « La battaglia di Fleurus nelle scene storiche della ' Comedia famosa ' di Lope de Vega Carpio », scene tradotte, dopo il testo, dallo stesso Nicolini; e « La battaglia di Fleurus nel racconto di Francisco Quevedo Villegas ». Non vanno trascurate le 16 tavole che ornano l'opera, opportunamente scelte a far sfondo secentesco e perfettamente eseguite.

Quei lettori che condividono il gusto dell'« uomo di garbo » manzoniano, avranno salutato come una lieta novità questo singolare commento di Cesare Angelini che ci viene incontro con un aspetto così sincero e sereno e semplice, lungi da ogni ambizione di imponenza. L'infittirsi di ampie note che vogliono tutto chiarire da ogni punto

di vista, anche se non strettamente richiesto da legittima opportunità filologica o storica o sedicente estetica, non di rado scoraggia e spiace come una vegetazione parassitaria che soffoca la pagina narrativa bisognosa d'aria e di luce. Le notazioni dell'Angelini, al contrario, ritraentisi discrete e parche all'estremo margine in basso, richiamano l'attenzione, e felicemente accordandosi in armonioso contrappunto col testo poetico invogliano, e legano insieme i due momenti, quello della fantasia che crea e quello della intuizione che fa vedere più a fondo o illumina la bellezza. Se non mi paresse di abusare d'una espressione ormai frusta, direi che è un commento che si legge d'un fiato, e con intimo piacere. Quale mai il segreto di questo sempre auspicabile risultato? È facile rispondere che esso risiede tutto nella genialità dell'autore che è un artista, ed è quello stesso di opere quali l'« Invito al Manzoni », il « Dono del Manzoni », e il ritratto del Manzoni nella collana dell'Utet, opere tutte ricche di suggestioni, nelle quali, se desideri la sistematica compiutezza della informazione, se puoi dissentire dal soggettivismo del metodo, non ti senti però mai stanco di seguire l'interprete così originale e cordiale, così vibrante di nuove sensazioni ed elevazioni in presenza di un autore cui toto corde consente, per amore alla vera poesia, per pensosità umana, per comunicazione col divino.

Nella atmosfera tutta angeliniana di questo commento introducono suggestivamente le pagine della premessa che si intitola « La rivelazione del Manzoni » (pp. 9-19), incentrate nel concetto che l'arte di lui, animata dalla forza morale e sociale del cristianesimo, tocca il suo fine religioso supremo di rivelare l'uomo a se stesso, e consegue quella intima compenetrazione di valori artistici e spirituali in virtù della quale chi nel romanzo cerca lo stile, s'imbatte nella morale e s'accorge che proprio questa è la ragione poetica delle migliori creature manzoniane e della loro universalità. È la formula originaria che il Manzoni definì della « riflessione sentita », che qui l'Angelini integra col riconoscimento del valore « corale » dell'arte sua la quale attua appunto nella sua pienezza quella « rivelazione ». La definizione tradizionale ed esteriore di romanzo storico cede di fronte alla constatazione che i Promessi Sposi « visti dall'interno cioè dall'anima del Manzoni che vive tutti i suoi personaggi, acquistano il valore di un coro, in quanto sono la molteplice voce di tutta l'anima di lui. Il romanzo scompare come genere letterario; resta come sostanza lirica, come voce, come voci: voce di Federigo, voce di padre Cristoforo, voce di padre Felice; voce soave di Lucia, con fortissimi e pianissimi e smorzati; coro di voci da cui sgorga la nuova e piena rivelazione della morale evangelica ». Ecco perché nelle chiose dell'Angelini sentiamo coralmente immanente il pensiero della comunione dei Santi, quel misterioso potere degli uni che possono meritare per gli altri e che domina nelle parole del Cardinale all'Innominato (469), che si rivela anche nella povera frase di Bortolo « qualche santo t'aiuterà » (684), o nel mesto suono della campana del duomo richiamante alla preghiera in comune i miseri appestati *gementes et flentes* (711). Per questo il Manzoni par creda anche « fermamente » alla presenza degli angioli a guardia della casa d'Agnese, a protezione dei fuggiaschi, e di Lucia (776). Basta al senso mistico

dell'Angelini una apparentemente comune designazione temporale « alzatosi una mattina prima del sole », benché applicata a don Rodrigo, per fargli notare che « spesso il Manzoni (che evita le descrizioni) mescola sapori di terra e di cielo alle azioni degli uomini. Come, spesso, fa il Vangelo » (519), e che nell'incontro di Renzo con l'amico, « così al barlume, tra i rami e le fronde », « l'ora del giorno si mescola con l'umana commozione dei due che si ritrovano come in un mondo nuovo, le parole che dicono, gli atti che fanno, nella tragica solitudine della morte » (695). Il tempo ha sempre un rapporto con le anime: nella minaccia del temporale sul Lazzeretto si sente come la natura, e l'aria e il cielo, partecipano e accrescono i dolori e gli orrori umani: « C'è, in questa pagina, qualcosa di profondamente religioso e cosmico. La natura stessa geme » (729), e così più avanti, mentre il temporale accenna a quietarsi, noterà: « da grande artista, il Manzoni porta avanti gradualmente il risolvimento del tempo e quello delle anime: prossimi l'uno e l'altro, e l'uno immagine dell'altro » (765). Quest'anima religiosa aleggia anche intorno al paesaggio, sia che accenni al Resegone o all'Adda « benedetta », « voci e volti amici che restituiscono fiducia e serenità » (30, 356), o introduca il campanile di Trezzo, quel Trezzo che « vivrà eterno per queste poche ore che il suo orologio continua a battere nel romanzo » (362), o faccia brillare i bei nomi di paesi lombardi come illuminati da un raggio celestiale: Pasturo « nome odoroso di pascoli e di mente lanose » (768), Sesto « altro nome che aumenta la gioia », e Pescate, « paese di pesca e di pescatori » (771), che paiono indicazioni topografiche e non sono; « intanto i nomi son belli e olezzano, e poi il Manzoni vuol preparare lentamente l'incontro di Renzo col suo paese ». Un'aura evangelica è diffusa nell'apologo su padre Macario che, « vicino ai frati 'primitivi', vediamo andare in giro per i campi come nelle pagine dei Fioretti » (81). Che se poi « il miracolo delle noci è suggerito dall'astuzia del tornaconto; il racconto salva il candore della poesia » (82). Ma nel desolato paesaggio di carestia che fra Cristoforo contempla vede che « colori e motivi biblici sono segretamente chiamati ad avvivare la pagina raccolta in umiltà evangelica: *Euntes ibant et flebant mittentes semina sua* » (87). L'arrivar di fra Cristoforo in soccorso alle donne angosciate, « oh padre Cristoforo sia benedetto! », gli fa notare che « il saluto è fatto con una espressione liturgica: *Benedictus qui venit* » (104), mentre l'altra immagine di lui che torna come un « buon capitano » è smorzata da quel suo entrare liturgico, (la pace sia con voi), da questo annuncio di pace (141). Nel turbinio di pensieri dolorosi che agitano il sonno di Renzo appollaiato nel cascinotto, la ripetuta e rassegnata esclamazione, « Quel che Dio vuole! », ispira questo edificante tratto: « Parole di soavità evangelica: distendono lo spirito e lo illuminano anche nei momenti più bui, e diventate persuasione, aiutano ogni spirito a recuperarsi. In Manzoni, la religione non è un programma, è un respiro naturale » (362). Così nel dialogo concitato di Renzo con Lucia ritrovata e ancora trepidamente legata al suo voto, le convinte e commosse parole apposte al promesso incalzante sono sottolineate felicemente così: « Ingenuo e bellissimo. Qui c'è tutta una gara di cose squisite e ingenuamente belle. Preghiere come

fiori, e c'è chi le mette insieme e ne fa un mazzo » (755). Aura di semplicità mistica che spira in tutti i momenti patetici, tanto che, a chiosare quelle semplicissime parole di Renzo « sto bene quando vi vedo », non riesce a dire altro che questo: « Qualcuno si domanda cosa c'è d'incantato in queste dimesse parole. Ce lo domandiamo sempre anche noi; e ne restiamo sempre incantati, che è il più bel commento » (783).

Non cerchiamo all'Angelini potenti diagnosi delle grandi figure. Accontentiamoci di rilevare qualche cenno originale. Per es. quello della storicità di Renzo e di Lucia: « Il Manzoni giunge agli individui dopo aver studiato gli ambienti e le epoche; sicché gli stessi personaggi che si dicono fantastici o di invenzione sono figure storiche in quanto uscite dal senso storico d'un periodo o di un'epoca » (744). Così l'Innominato è per lui « l'ultimo uomo del Rinascimento... è il superuomo formatosi attraverso lo spasimo critico di quell'età; l'uomo che non s'adegua al piano comune degli uomini; più grande delle cose che sono intorno a lui, si chiude nella solitudine del suo orgoglio... in questo silenzio arso, disumano. Se vuol salvarsi deve scendere a valle, dove Federigo l'aspetta... ' e prese la scesa, di corsa ' » (449). Non è capace di facili recriminazioni contro don Abbondio, ma lo colpisce bene quando, alle sue parole « Sarà quel che vorrà la Provvidenza », fa eco con queste altre: « E noi sentiamo che questa grande cosa non è mai stata tirata in ballo così a sproposito, perché questo eroe dell'egoismo ha della Provvidenza un senso ben squallido; e la parola è una reminiscenza di predicozzi domenicali detti senza convinzione e senza fede » (618). Al contrario fra Galdino non è un'anima impassibile e assente. Se dice: non c'è più padre Cristoforo « ma ce n'abbiamo degli altri » è per « un modo di confortare la povera donna; un dirle: non vi mancano aiuti se li volete », e se più sotto aggiunge: « mi lascerò poi veder presto per la cerca dell'olio », sarà inutile parlare di insensibilità. Fra Galdino fa il suo dovere, più che il suo mestiere: è l'immagine del convento che resiste ed esiste oltre tutte le passioni e le peripezie del mondo » (384). Difesa un po' spinta che il Manzoni, credo, non sottoscriverebbe. Inattesa questa osservazione su don Ferrante in biblioteca: « Ora segue un ritratto che potremmo chiamare ' Notizia intorno a don Ferrante ', alla maniera didimo-foscoliana, con cui ha qualche affinità » (565). Altro accostamento che il Manzoni non sottoscriverebbe, ma che passa per il ben noto amore foscoliano del commentatore. Ma azzeccato assai bene, e tutto nuovo è questo cartiglio appiccato a una frase quasi di passaggio: « un Carlo Colonna sonator di liuto »: « questo liuto è un fiato di ilarità in mezzo a tanta cupezza » (641).

Per l'Angelini lo spirito del Vangelo si coglie e rivela in altri particolari aspetti, anche nella visione religiosa della lingua: « La maggior parte dei paragoni, dei proverbi, delle esclamazioni che si incontrano — e son prese dal popolo — è un riflesso di pensieri e sentimenti religiosi » (74). Nell'espressione « Dio vi ha visitata » nota: « Il verbo ' visitare ', di bellissimo suono, qui ha un alto valore morale. Nel linguaggio mistico, la disgrazia è considerata come una visita del Signore. Dice che la sofferenza è un dono, una ricchezza, quasi un privilegio; usata bene è occasione di meriti nuovi, di nuove

purificazioni. Nel romanzo ci sono parole non meno ispirate di quelle della Scrittura: vi si sorprende la vicinanza dello spirito di Dio a quello dell'uomo» (106). Ne' meglio si sarebbe potuto esprimere il bello dell'espressione « cantare orazioni a mente » che con queste parole: « E' cosa vaghissima quel 'cantare a mente', e dipinge bene l'anima e lo stato d'animo di Lucia. 'Cantare a mente': è d'una soavità petrarchesca » (561). Piace all'Angelini di far rilevare questa mitezza religiosa anche nella poesia delle stagioni quale si sente nel romanzo, scarsa per la primavera « nominata quattro volte in tutto, e in momenti di malinconia o addirittura di tetra santità che smorzano il suono troppo nuziale » (585). Un solo accenno per l'estate, stagione troppo « ricca » (590); le preferenze del Manzoni vanno tutte all'autunno per quel suo « temperato lume, quasi un raccoglimento evangelico » (32); e c'è la sua ragione: « Nella rinunzia ai quadri delle stagioni esplosive o poco liete, più che un dato cronologico è un fatto psicologico. Per il Manzoni, così atto a rendere gli stati d'animo accorati e la poesia meditativa, la bellezza della vita nasce dalla presenza del dolore e da tutto un misterioso impreziosire di rinunce e di umiltà. Accanto alla rassegnazione della povera gente, ha voluto onorare il paesaggio povero, la stagione rassegnata » (87).

Spontanea conseguenza di questa ispirazione tutta religiosa dell'opera, è quella sua inclinazione evangelica verso i poveri. Quando mette in bocca ad Agnese, dopo tutto « gran buona donna », le parole « è tutta carità che porta sempre buon frutto », è perché proprio attraverso lei, povera, il Manzoni vuol far sentire « la Fede vissuta attraverso le buone azioni, l'opere di misericordia... la grandezza di una morale, la cristiana » (83). Se nella riflessione sui « tumulti popolari », come la sollevazione di San Martino, « il Manzoni che esalta il popolo, cerca ogni occasione per metterlo in guardia dalla democrazia che traligna in demagogia » (282), per contro nelle parole dette da uno all'osteria di Gorgonzola, prima della doccia del mercante: « la bocca l'abbiamo anche noi, sia per mangiare, sia per dire la nostra ragione », l'Angelini coglie l'« affermazione di due diritti sacrosanti », e ne deduce che « con l'espressione di queste verità il Manzoni aiutava la risoluzione del problema sociale. È tutto un mondo che va verso i poveri » (385). Giunge sino a scoprire una frecciata satirica contro il ceto grasso nella immaginata voce che suona all'orecchio di Renzo in fuga, « Chi è là? », perché « nessuno pensa che un galantuomo possa trovarsi in istrada, di notte, 'se non è un cavaliere in carrozza': dov'è una punta d'ironia feroce. Considerazione maravigliosamente umana » (356). Altra conseguenza, la grande umana pietà diffusa nelle pagine dei Promessi, sia quanto tocca di quel « beccarsi... tra compagni di sventura » (71), o della condizione di quella povera Gertrudina (« segue tutta una storia di vocazione imposta, che fa pena » (201), o guardi a quel « guazzabuglio del cuore umano », « e par che egli stesso se ne spaventi », perché il Manzoni è sempre disposto alla comprensione; e questa definizione del cuore, « che talvolta può essere traviato senza sua colpa diretta, ne è ancora una prova » (228). Per questo l'Angelini può spiegare la qualifica di « imparzialità » con birri e con contrabbandieri, attribuita al pescatore che traghetta clandestinamente Renzo, con questa giu-

stificazione: « Se egli favorisce i contrabbandieri, fa pur del bene ai perseguitati; e Renzo lo è. La soluzione manzoniana delle questioni ha sempre riguardo alla bontà, alla misericordia; persuaso com'è che Dio fa delle nostre azioni una valutazione diversa dalla nostra » (365). Discende da questa concezione cristiana della vita nel romanzo il mesto commiato della madre di Cecilia « per star sempre insieme »: « la speranza cristiana non distrugge il dolore, ma lo abbellisce, ne fa occasione di vita nuova e serena; e il saluto che il cristiano dà alla salma del suo caro, è un arrivederci, molto triste, molto dolce. Per il cristiano la morte non è la fine, è un confine » (716). Quando il Manzoni fa pronunziare dal padre Cristoforo quelle discrete, profonde, misteriose parole « può esser gastigo, può esser misericordia », il commentatore, colpito da tanto rispetto per tutto ciò che è disposizione divina a noi inaccessibile, s'arresta pensoso, e scrive: « È la frase che redime e salva don Rodrigo, lo salva dall'ira di Dio; e lo redime dal nostro disprezzo » (741). Dopo tutto questo si capisce come l'Angelini abborra dal pensare a un Manzoni giansenista, e preferisca pendere verso tutt'altra parte, e raffigurarlo quasi come « tridentino » (230, 742). Perdonare, redimere, operare per il bene, sono accenti che nel gran libro colpiscono le anime attente, sì che espressioni come « far del bene... un po' di bene... per star meglio » si rincorrono in queste pagine, e giova di vederne additato il consenso (171, 337, 621). Quando arriva alla conclusione finale di Renzo, con tutte quelle cose che ha imparato, può notare: « In verità, man mano che si procede nella lettura del libro, si sente che le anime crescono continuamente, attraverso il dolore, l'amore, le opere di misericordia. E anche il lettore 'ha imparato'; sente infatti che il Manzoni è sempre moralista, ma è sempre l'artista; perché i valori morali — le sue persuasioni d'uomo — sono sempre stupendamente liberati nell'arte » (801). Aveva scritto in principio che « sapienza stilistica e sapienza morale nella sua pagina sono intimamente compenetrate, chi vi cerca la morale s'imbatte nello stile e in quella sua ebbrezza di linguaggio » (10). E a questo aspetto etico-estetico ha sempre l'occhio fisso, per sua propria esigenza intima, l'artista-chiosatore, ora per dar rilievo alla felicità di tutti gli esordi dei capitoli: « attacchino con una immagine, o con un richiamo storico, o con l'introduzione d'un personaggio, par sempre di passare sotto un arco scenico da cui è già lecito intravvedere il paese o la scena che ci si aprirà davanti (239, e v. a 783 per un « gioioso attacco da novella »), ora per far ammirare il grandioso di talune immagini: la folla che suggerisce visioni di mare in tempesta, « fendere l'onda, andavano a onde, la moltitudine procellosa, la mobile adunanza, strascinato dal torrente, come flutti da flutti » (288), o la raffigurazione del turbine « vasto, incalzante, vagabondo » che scoscende alberi e arruffa tetti, « nuova e di sensibilità modernissima.. una scavazione, come dicono oggi, nella sensibilità » (571).

Ma è soprattutto l'ebbrezza e ricchezza di parole che è costantemente e straordinariamente messa in valore dal commento. Se la parola gli suona brutta, lo dice francamente, e condanna i « conduttore » per conducente (189, 619), i « di non la disturbare » (448), o affettazioni come « la mi dispiace » (690), « le son ciance » (464), gli

« addati » per adoperati, « fattizia » per fittizia (573) che gli paiono residui inamabili della risciacquatura in Arno. Deplora la sopravvivenza di parole illustri e auliche, e ne respinge molte: i « contiguo » (29, 170, 233), gli « onde » (48, 491), « facinorosi » (75), « perocché » (93), « appié » (109, 256), i « meco » (119), « qualcheduna » (123), « accudire » (147, 295, 495), « abbattuta » per imbattuta (162), « poscia » (175), « incontanente » (214), « entratura » (224, 615), « gastigo » (288), « indarno » (444), « oblivione » (613), e le trova « buffe come callottine disusate » (119); e quando incontra un « omero » invece di spalla, non resiste: « qui non basta a giustificarla nemmeno la considerazione che è l'' omero ' del cardinale » (470). Basti questo, ché sarebbe troppo lungo l'esemplificare citando tutte le saporosissime chiose a proposito di ciascuna. Molto si compiace di passare in rassegna tutte le espressioni riconosciute come schiettamente popolaresche: « raddirizzare le gambe ai cani », che contiene « tutto il familiare e il fantastico immaginare del popolo » (44) e « conformità » che al pari di « infamità » è schietto « lombardismo » (133); e « stare indietro nel mangiare », frase del dialetto (159), e « il perché e il per come », posto che « il gusto di adoperare l'espressione del popolo, della vita viva, è ormai una sua esigenza » (225); « col terzo e col quarto » (246), e altri simili modi di dire dialettali che danno il colore fondamentale alla scrittura manzoniana, ne sono « la sua nuovissima eleganza »; « tormento che sei » tutto lombardo per dire buono a nulla (258), « uno di campagna » spesso ripetuto « con una fragranza che lo accompagna dovunque » (259); « c'è di quelli » (284), « per tra poco » (290), « me ne chiamo fuori » (293), scorie dialettali sì, ma che conferiscono disinvoltura alla prosa; « il sole era andato di sotto », « insegnarmi » per indicarmi « colmo di bellezza dialettale » (300); così « mettere in castello », lombardismo per mangiare, con accompagnamento di un gesto della mano (301), come dal suo gesto par di vedere accompagnata la tipica parola dialettale di « sgraffignato » per rubato (303); e « faccia d'ariano » per eretico, ancor vivo nel popolo milanese (305); « morto » per gruzzolo di danaro (317, 629), « gatto sul fuoco » (495), « mettersi la strada tra le gambe » (604), « far certe vite » (723), « dire in chiesa » (789), espressioni del gergo o di famiglia, sempre del popolo, « che il Manzoni valorizza sentendoci efficacia pittoresca, novità, forza ». Ed è così che ogni personaggio l'Angelini trova che crea la sua sintassi, il suo stile: « l'ho detto io » ripete Renzo « con sfogata libertà sintattica » (57), così come tutto « il lungo discorso del barocciaio si regge su una sintassi popolaresca della quale il Manzoni sente il gusto e il rendimento immediato, nella qualità più dimessa delle parole » (193), e i « ti sei rovinato te » (320), i « mi voleva me » (472), ripetizioni di pronome per vezzo di sintassi popolare. Dove l'epiteto è audacemente accoppiato a un sostantivo in modo inatteso, lì troviamo espressa nella chiosa tutta la forza poetica e morale insieme del linguaggio manzoniano. In taluni passi vediamo sciorinati col gusto di chi coglie fiori di bel parlare molti di questi originalissimi accoppiamenti, cfr. la nota alla « tenerezza mesta e rabbiosa » di Renzo (69), allo « scellerato imbroglio » di don Rodrigo (412), alle « ombre codarde » di don Abbondio (474), alla « scellerata porcheria » che il cittadino sospettoso crede nascosta nel cappello di Renzo (705), e quella sapienza di

chiamar « guardinga » l'umiltà di padre Cristoforo al banchetto « che qui è virtù prudente, non diplomazia, cose contrarie al suo temperamento » (123), e « il lento scorrer dell'ore » dove « il tempo delle sillabe è come trattenuto a rendere la lentezza. Pare il finale d'una strofa saffica, con pausa dopo l'aggettivo: il lento — scorrer dell'ore » (362), e quel « cordiale » applicato alla « rustichezza » della buona moglie del sarto, in cui « la rustichezza fa più sincera la cordialità » (494); e « la memoria inquieta » di quei poveri segregati nel Lazzaretto, rimembranti le antiche quiete abitudini, « bellissimo, perché l'aggettivo tinge il sostantivo di nostalgia, e di poesia » (589), e quel « coraggio più verde » di taluni rifugiati nel castello dell'Innominato che non s'abbattono tremebondi, che corrisponde sì a un « più audace, più sicuro. Ma ' verdi ' è più bello, e aggiunge colore » (624).

Ho tentato di isolare e di seguire le fila più caratteristiche di cui è intessuto il commento, e che possono valere a farne sentire lo spirito e l'assoluta originalità, commento di un'anima che vive di pura religione, di amore per la bellezza poetica, e che è dotata di un sentimento squisito dell'arte nella parola. S'era avuto nel 1944 pure il commento d'un altro scrittore, Francesco Chiesa (cfr. « Annali Manz. », V, pp. 200 ss.) ma mentre in quello prevale il momento meditativo ed è tutto un rampollare di pensieri nuovi che fioriscono sul pensiero del Manzoni, in questo il lettore è invitato con affetto di artista a godere quanto vi è di bello e insieme di edificante nell'arte d'un grande poeta credente.

Il nuovo volume che viene degnamente ad affiancarsi, nei Classici dell'Utet, a quello delle Liriche e Tragedie (1949), curato da Vladimiro Arangio Ruiz, è come gli altri tipograficamente eccellente. Peccato che l'impostazione della collana escluda i numeri dei capitoli in testa alle pagine, che sarebbe assai comodo per la consultazione, e che a p. 576, alla fine del capoverso, sia stata omessa una riga intera.

Fausto Ghisalberti.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

ERICH AUERBACH. — *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo.* — Milano, Feltrinelli Editore, 1960, in-8°, pp. 313 (Traduzione dal tedesco di Fausto Codino).

I quattro grandi capitoli di questo volume dell'Auerbach — l'ultima sua fatica — sono in qualche modo un'integrazione della precedente sua vasta opera dal titolo *Mimesis* (tradotta anch'essa in italiano, presso Einaudi, e degnamente presentata).

L'integrazione riguarda la lacuna rimasta in *Mimesis* per il periodo dal 600 al 1100, che è quello meno studiato della letteratura d'Europa. Ma non si trattava di obbedir a un desiderio di completezza esteriore. Nel nuovo volume, in realtà (come leggiamo nel risvolto della sopraccoperta), sono posti in primo piano i problemi capitali del pensiero dell'autore, che si riferiscono alle basi e ai fattori « di unità della civiltà europea (visti nella genesi storica del nesso eredità classica-società moderna) » e al costituirsi, in rapporto con i vari tipi di pubblico nazionale sorti nel tardo Medioevo, di quello stile letterario che forma anche oggi il fondamento delle letterature d'Europa. D'altro lato, nel nuovo volume si applica con accresciuto rigore e penetrazione più sottile un metodo che ha precedenti in Vossler, Curtius, Spitzer, ma nell'Auerbach acquista una sua particolare fisionomia, e dall'analisi stilistica monografica, attentissima, fa risalire alla solida costruzione sintetica e al vasto quadro d'insieme, storico-sociologico. Lavoro in profondità, dunque, intorno a « uno dei nodi storici decisivi della storia occidentale », ma non rinuncia alla « visione universalistica » della storia letteraria: come è dimostrato nell'Introduzione, dove l'Auerbach parla del suo storicismo, che è di origine vichiano-romantica. « L'oggetto, nel senso più largo, è l'Europa ».

Durante il primo Medioevo (v. pp. 180 sg.), « la società su cui si fondavano la tradizione letteraria antica e, praticamente, la vita letteraria, si dissolveva »: scomparivano le forme di vita e le concezioni tradizionali. Alla letteratura latina d'impronta antica venivano così a mancare il suo pubblico e la sua funzione; anzi, dall'età merovingia in poi in Gallia, e dall'età longobarda in poi in Italia, non esiste più un pubblico colto. La tradizione della letteratura latina si conserva, oramai, unicamente « nell'attività scolastica della Chiesa ». Lo stesso Cristianesimo, in effetti, « era cresciuto in seno alla cultura antica », e dalla letteratura antica aveva tratto gli strumenti dell'espressione; e se anche questi strumenti dovevano venire trasformati, a fondo trasformati (come vedremo dicendo del *sermo hu-*

milis), comunque è da asserire che « la letteratura cristiana risultava costruita col materiale retorico-letterario della tarda antichità ». Era convinzione quasi generale che, « secondo l'esempio di Agostino e di altri Padri, si dovessero impiegare la retorica antica, e la cultura antica in genere, al servizio della dottrina cristiana ». La tradizione formale antica si conservò, dunque, nella letteratura esplicitamente cristiana, come in quella di contenuto in parte o per intero profano; e « la teoria retorica fu attivamente coltivata, nell'ambito del *trivium*: se ne trovano tracce in Isidoro di Siviglia, Beda, Alcuino, Lupo di Ferrières e scolari, Raterio di Verona, Gerberto di Aurillac, Mainardo di Bamberga e molti altri; a partire dalla fine dell'XI secolo (Marbodo di Rennes), essa ha una specie di nuova fioritura ».

Ma — fatto rilevantissimo (pp. 181 sg.) — « la concezione classica di uno stile elevato che sia grande e sublime e appassionato, nel quale la retorica abbia soltanto una funzione subordinata », questa concezione si è andata smarrendo. Tutte le dichiarazioni teoriche attestano che lo stile elevato si identifica con lo stile floridamente ornato: mediante l'influsso dell'attività scolastica, lo stile elevato si fa definitivamente ornamentale e manieristico, conduce a un manierismo retorico. E se c'è chi resiste e reagisce all'adozione di questo stile per temi cristiani, si afferma però, già nel primo Medioevo, anche un manierismo cristiano che si vale di mezzi ultraretorici, come ad esempio accade in Raterio di Verona o in Bruno di Querfurt (manierismo tardo-ottoniano). Nel complesso, tuttavia, la letteratura cristiana dell'epoca si esprime in uno stile che è solo moderatamente retorico, dove si evita il manierismo vero e proprio, si rifugge cioè soprattutto dagli artificii di suono e dalla voluta oscurità nella scelta delle parole e nella sintassi. Fa invece posto, quello stile della letteratura cristiana, ai « mezzi stilistici classici e quasi naturali », come l'anafora, la domanda retorica, l'isocolon, l'antitesi, l'apostrofe, l'omeoteleuto (modi che caratterizzano la prosa rimata). In breve, la letteratura cristiana è essenzialmente determinata dalla concezione, « ad essa immanente » e a cui si è accennato, del *sermo humilis*: che è un *sermo* non liberato del tutto dalla retorica, ma *simplex* e *apertus*. « Lo stile propriamente retorico serve soltanto per uso ornamentale e profano ».

Tutto il primo capitolo del libro, di una cinquantina di pagine, è dedicato alla caratterizzazione e alla storia del *sermo humilis*, che è la forma cristiana dell'antico stile sublime o alto, nei primi autori cristiani e nella prosa latina del primo Medioevo, ma che resta operante lungo tutto il Medioevo, e oltre. (Nel corso del libro se ne discorre spesso). « Il massimo documento di questa sublimità cristiana è la *Commedia* dantesca »: e perciò l'Auerbach chiude il suo primo capitolo (pag. 67) citando Benvenuto da Imola, da cui, molto tempo addietro, aveva preso l'avvio per porre e risolvere il problema linguistico-letterario del *sermo humilis*. A proposito del v. 56 del II canto dell'Inferno, riferito a Beatrice, « e cominciommi a dir soave e piana », Benvenuto annota: « et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut Virgilii et poetarum », cioè al pari di quello dei poeti pagani.

Com'è naturale, l'Auerbach si fa a rilevare i mutamenti subiti dalle forme oratorie tradizionali per il prevalere e imporsi, col Cristia-

nesimo, di nuovi contenuti. Traccia (pp. 44 sgg.) la storia semantica di *humilis*, divenuto aggettivo specificatamente cristiano e uno dei più importanti per definire l'Incarnazione: anzi, in questo uso, esso aggettivo predomina talmente, che, in tutta la letteratura cristiana latina, quasi significa « l'atmosfera e il livello della vita e della passione di Cristo ». Riguarda poi anche « l'*humilitas* sociale e spirituale di coloro ai quali la Dottrina si rivolge ed è accessibile ». Infine, ha riferimento all'*humilitas* dello stile della Sacra Scrittura. Però, già gli scrittori cristiani della tarda antichità in quell'*humilitas* dello stile biblico additano una nuova e più profonda sublimità, vedono compresi i modi alti. Appunto sugli scrittori cristiani la Bibbia agì come modello stilistico (v. p. 55). Ma « essi si adattarono molto presto alla retorica tradizionale e alle sue forme; molti Padri della Chiesa erano stati educati in queste forme o le avevano anche particolarmente approfondite ». Nondimeno, la sostanza biblico-cristiana, umile ed alta, « era talmente forte, che si sottomise la retorica ». Lo stesso gusto delle masse per le forme della retorica « favorì la formazione di un'oratoria cristiana, di una retorica nel senso del *sermo humilis*. Si potrebbe dire addirittura che soltanto lo spirito cristiano e i contenuti cristiani resero novamente possibile una simile vivente retorica », di spirito rinnovato.

L'evolversi dell'espressione linguistica dalla tarda antichità attraverso il primo Medioevo latino e fino al suo punto più alto, che è Dante, si segue nei capitoli II (« La prosa latina del primo Medioevo ») e III (« Camilla o la rinascita dello stile elevato »), dove si adotta il metodo di *Mimesis*, della caratterizzazione stilistica che parte dall'analisi di « campioni » significativi. Originale e splendida, giudicata con finissimo senso d'arte, è, nel capitolo II, la storia della prosa latina dal VI al X secolo: che delinea le figure di Cesario di Arles, Gregorio Magno, Gregorio di Tours, Eginardo, Lupo di Ferrières, Raterio di Verona, Liutprando di Cremona, biografi ottoniani, riformatori lorenesi, Gerberto di Aurillac (Silvestro II). Il III capitolo si apre col sottile confronto dell'apparizione di Camilla in Virgilio (fine del VII libro dell'*Eneide*) e nell'*Enéas*, poema in ottonari francesi a rima baciata, composto in Normandia nel XII secolo. Il poeta normanno (riassumo le pp. 174 sg.) « si muove, rispetto a Virgilio, su un diverso livello di sentimento e di tono, e dunque su un diverso livello stilistico. I versi virgiliani su Camilla, nella loro inaccostabile e impassibile perfezione, nel loro movimento ininterrotto, sono un esempio dello stile elevato. Nella letteratura latina classica non vi sono troppi passi che esprimano nobiltà con un incanto così semplice, e che trasportino con simile nobiltà. Il poeta di *Enéas* ha completamente distrutto tutto ciò, lo ha dissolto in lunghe descrizioni moralistiche e fastose. In tal modo, egli è sceso a un livello stilistico che nell'antichità sarebbe stato definito medio o 'piacevole' ». Il paragone dei due poeti schiude all'Auerbach la strada perché esponga il tramonto dello stile elevato antico e il suo risorgere in condizioni mutate. Proprio la *Divina Commedia* (pp. 205 sgg.), che amplia grandiosamente l'oggetto dello Stil novo, in quanto, descrivendo lo « status animarum post mortem », abbraccia tutta la creazione, la totalità della storia, è la prima opera poetica, e sotto alcuni rispetti l'unica,

« che allo stile elevato antico contrapponga qualche cosa di equivalente per livello e per valore ». Dopo aver sagacemente paragonato un passo di Omero (posto avanti e adattato dallo pseudo-Longino come esempio di sublimità nella trattazione del divino) e un passo di Dante (l'apparizione del Messo del cielo nel nono canto dell'Inferno, 64 sgg.), l'Auerbach conclude (pp. 211 sg.): « Dante ha ridestato in una lingua popolare europea la concezione antica del sublime; ha creato una poesia di tono elevato che sta all'altezza dei grandi modelli antichi. Prima di lui ciò non sarebbe stato possibile: né in latino, perché il latino mancava di un grande tema attuale e di un pubblico reale, in quanto le scuole da sole non possono mai formare un pubblico, e anche perché la tradizione scolastica, col suo eccesso di retorica, aveva distrutto il concetto di sublime; né nelle lingue volgari, perché prima di Dante esse non possedevano sufficiente libertà e ricchezza d'espressione, né un pubblico all'altezza di una poesia di questo genere. Anche senza tener conto del genio di Dante, intorno al 1300 si erano venuti stabilendo in Italia molti elementi favorevoli a una simile rigenerazione, che ridestava l'antica sublimità ». Si trattava appunto di una rinascita, non di una mera imitazione.

Da ultimo, affrontiamo il problema, sempre presente all'Auerbach e trattato nel IV e ultimo capitolo (il più impegnativo di tutti, « Il pubblico occidentale e la sua lingua »), dei rapporti in cui si trovavano le opere letterarie rispetto al pubblico. A muovere dal VI secolo (pp. 232 sgg.), abbiamo detto, « non c'è più un pubblico letterario o colto » (e questa condizione dal 600 dura fino al 1100). C'era una lingua dotta, diventata una lingua speciale (della liturgia, delle cancellerie, di alcuni pochi dotti che la imparavano come idioma straniero) e che si allontanava sempre più dalla lingua parlata, e c'erano lingue parlate che non potevano essere scritte. Ma non c'era una lingua di cultura. Il pubblico letterario o colto si viene costituendo nel periodo di transizione (« a partire dall'XI secolo, le cose cominciano a cambiare »), il latino a mano a mano ringiovanisce e produce i fiori più diversi, e lingue popolari gradatamente « raggiungono l'autocoscienza: dapprima, del tutto limitate alla narrazione e al sentimento, bisognose sotto molti aspetti della tutela latina, ma anche orientate secondo esigenze proprie e sostenute da strati diversi e più larghi; esse si innalzano lentamente e alla fine si formano un pubblico letterario ». L'elaborazione completa del rapporto col pubblico si manifesta per la prima volta nella *Commedia*, e si coglie in particolare nelle apostrofi al lettore, frequenti per tutto il poema, dall'Auerbach studiate con oculatezza estrema e inserite in una meditatissima visione dell'opera di Dante.

Questa la linea schematica del libro dell'Auerbach (1): che di più chiarisce vari problemi singoli di gran momento, come quelli dell'Umanesimo medioevale, della Rinascita carolingia, del latino medievale, dello Stil novo, e illumina aspetti e vicende non del solo italiano né delle sole lingue neolatine.

ALFREDO SCHIAFFINI

(1) Bisogna compiacersi vivamente con Fausto Codino per la traduzione, che richiedeva cura e pazienza.

Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. I, « *Il Zibaldone Quaresimale* ». — Pagine scelte a cura di ALESSANDRO PEROSA. — London, The Warburg Institute University of London, 1960, pp. 264, in-8° e 5 tavole.

A cura del Warburg Institute di Londra, per iniziativa che risale alla volontà del suo stesso fondatore A. Warburg, esce ora « Il Zibaldone Quaresimale » del mercante fiorentino del '400 Giovanni Rucellai, affidato alla perizia filologica di A. Perosa — che lo ha pure corredato di un ampio e prezioso commento —, cui seguirà un secondo volume di saggi illustrativi, sulla personalità del R., sulla sua attività di mecenate, su affreschi recentemente scoperti nel Palazzo Rucellai, ad opera dello stesso Perosa, di R. Wittkower e di R. Salvini.

« Una insalata di più erbe », definiva il proprio manoscritto il R.: vale a dire un registro su cui veniva via via riportando, dal 1457 — data di stesura della prima raccolta — al 1476 — cui risale l'ultimo « ricordo » —, brani di letture fatte, le considerazioni proprie che ne derivano intorno ai vari argomenti (morali-religiosi, pedagogici, storici, economici, artistici), notazioni cronistiche, « descrizione di cose viste », opere d'arte, monumenti, episodi inconsueti come terremoti, alluvioni ecc.

Dello Zibaldone già erano stati editi alcuni saggi nel secolo scorso dal Marcotti, e neppure il Perosa ne dà una pubblicazione integrale, preferendo attenersi al criterio di prescegliere, ordinandoli all'uopo, quei brani che meglio delineassero « direttamente o indirettamente i tratti più salienti della personalità del R., la sua cultura, la sua attività di mercante e di mecenate, l'interesse che ebbe per il mondo della cultura, della storia e dell'arte, i rapporti che intrattenne cogli uomini più illuminaati del tempo ». Non è qui luogo di entrare in argomento, tanto più nell'attesa del saggio preannunciato del Perosa, che del resto già si delinea nell'ordinamento della scelta e nel commento. Basti accennare di sfuggita alle impressioni più immediate e stimolanti di una rapida lettura. Cosi il caratteristico, spontaneo accostamento al mondo della cultura di chi uomo di cultura propriamente non è (il R. ignorava il latino; assai notevole è l'aria quasi mitica di cui circonda Leonardo Bruni, « poeta dottissimo in greco e i-llatino e in ebraico », « famoso quanto alcuno che sia stato da Tullio in qua »); l'interrogare i testi o i dotti mosso non da curiosità ma da spiccati interessi etici (v. per es. la raccolta di testi e sentenze sulla « fortuna » o sulla « felicità », o la disputa dal R. sollecitata « se sia più difficile il bene o il male operare »); il senso insieme eudemonistico e devoto del vivere, cui bene si associa la grande e amorosa cura delle opere d'arte (oltre alla costruzione di ville e cappelle familiari, il R. esercitò come è noto un personale patronato sul completamento della Chiesa di S. Maria Novella), non limitata al presente ma estesa a dettare precise norme circa la loro futura conservazione; la freschezza di certi accenni descrittivi, come la menzione di quell'« albereto presso a chasa... chosa di gran discrezione

e previdenza » sotto il quale i viandanti si soffermavano a contemplare il giardino — « nel quale è chose molto gentile » — e la villa; il grande orgoglio municipale fiorentino (« i Fiorentini ànno la più dengna patria che abbi tutto il Cristianesimo »); il senso delle tradizioni della famiglia, la fierezza delle sue ricchezze e della sua distinzione, l'orgoglio dei legami con le famiglie più altolocate e potenti della città, come gli Strozzi e i Medici; i sentimenti contrastanti circa la ricchezza, ritenuta sì parte essenziale della felicità, ma nella cui considerazione traspare un elemento di perplessità, come di chi è ben conscio della sua natura precaria, sia dal punto di vista economico che da quello della giustificazione etica (e il R. si ritiene felice per aver guadagnato, ma soprattutto per aver speso bene; dove quel concetto dello « spendere bene » non risponde, se non in parte né alla concezione delle opere di pietà riparatrici, né a quello moderno dell'investimento utile); gli interessi spiccati storici e pedagogici (qui il R. segue quasi costantemente la falsariga del « Trattato del governo della famiglia » di A. Pandolfini, rifacimento a sua volta di quella dell'Alberti); l'ottimismo diffuso infine circa il proprio tempo (« da contentarsi più che niuna altra età che sia stata poi che Firenze fu hedificata »), nei suoi vari aspetti, letterari artistici politici economici (naturalmente in relazione a Firenze).

Risulta insomma da questi come da altri possibili rilievi, la ricchezza della personalità del R., quale traspare, più che non si esprima direttamente, dalle notazioni sparse del suo Zibaldone, sì da sottolinearne l'importanza di documento storico e umano. Importanza accresciuta, come si accennava dall'analitico e laboriosissimo commentario del Perosa, senz'altro un sussidio di prim'ordine, sotto più di un riguardo, per lo studioso di quell'età.

Questi testi, si può in ultimo osservare, non sono propriamente una riscoperta, dopo le parziali pubblicazioni del Marcotti: anzi più di una volta, a parte gli stimoli del Warburg, si incontra il nome del R. in studi sul Rinascimento (per es. nelle opere del Woodward e del Gutkind), quale « l'immagine compiuta del cittadino ricco », « il tipico cittadino mercante », prodotto della nuova educazione. Senonché proprio da tali riscontri saggiamo lo stimolo che proviene dalla presente pubblicazione, che, oltre al resto e come non ultimo merito, può valere a dissolvere una tipologia ormai trita in una rappresentazione al vivo di una singola individualità, delle tendenze di determinati ambienti e ceti, dei termini effettivi di una cultura complessa e sfumata.

RICCARDO FUBINI.

ETTORE BONORA. — *Stile e tradizione. Studi sulla letteratura italiana dal tre al cinquecento.* — Milano-Varese, Cisalpino, 1960, pp. 150 (Collana Università Commerciale « L. Bocconi », n. 6).

Delle ricerche raccolte nel volume, al seguito di un'Introduzione che, esponendo con equilibrio le impostazioni moderne sulla storia

delle tradizioni stilistiche, ne sottolinea l'omogeneità, la più ampia e importante è quella, qui pubblicata per la prima volta, su *Bernardo Davanzati dal volgarizzamento di Tacito allo « Scisma d'Inghilterra »*.

L'accostamento dei due principali volgarizzamenti del Davanzati ha permesso al B. di giungere a conclusioni sicure sugli intendimenti e sullo spirito con cui l'autore svolse la sua opera. Perché il volgarizzamento di Tacito, compiuto quasi per scommessa, per dimostrare, in polemica con l'Estienne, la capacità di concisione e di resa espressiva del toscano nei riguardi del latino tacitiano, ostenta particolarità stilistiche facili da afferrare, e sottolineate del resto dallo stesso autore, ma anche meritevoli di essere riportate a motivi che trascendano quelli meramente linguistici. La passione per le « proprietadi », il recupero di « molte leggiadrie antiche perdute », il ricorso a « voci e modi spiritosi d'abbreviare, che quasi tragetti di strade e scorci di pittura, esprimono accennando » (il Davanzati, come si vede, già eseguì un'esatta autoanalisi stilistica), producono un contesto tra arcaizzante e popolareggiante — di cui, nel settore delle traduzioni, il B. indica un diretto precedente nel Doni —, che realizza, con scopi insieme di concisione e di vivacità, anche a gara col testo latino (« Con questa metafora m'è apparso aggiugnere, secondo Demetrio, bellezza e magnificenza a questo luogo »), il gusto linguistico prevalente in Firenze nel maturo Cinquecento e più volte teorizzato. Il Davanzati però apportava a questo esercizio, oltre alla passione di linguaiolo, un senso dell'attualità politica, un giudizio fresco e diretto nel quale le attitudini proprie della tradizione familiare fiorentina, e quelle personali, erano approfondite dalla grande lezione machiavellica, come risulta anche, in seguito all'esame del B., dalle postille al volgarizzamento, acute, realistiche e talora precorritrici (per esempio nella critica alla tortura); inoltre, ed è di per sé significativo, il Davanzati fu autore di scritti di economia « la cui originalità consiste sì nella fermezza e nella sobrietà del dettato, ma ben più in quell'esigenza, che li caratterizza, di portare a rigorosa e scientifica certezza una lunga esperienza degli affari, e la somma di osservazioni e proposte accumulate da generazioni di mercanti e banchieri » (p. 135) (1).

L'approfondimento delle motivazioni davanzatiane così raggiunto trova conferma nel metodo con cui fu volto in toscano il trattato latino del Sanders sullo *Scisma*: più libero, di fronte a un testo meno illustre, il Davanzati ha drasticamente rinnovato la fisionomia del testo: « coraggiosamente sfrondandolo e trasformandone lo spirito informatore, il fiorentino fece di un'opera di oratoria religiosa una ben più robusta scrittura storica, che risente di Tacito non meno nella concezione che nella stringatezza del dettato ». L'intervento del Davanzati va da tagli coraggiosi (abbreviazione dei documenti riporti nel trattato) ad un vero cambiamento di tono (dall'apologetico al

(1) Sarebbe perciò interessante, a completamento dell'accenno del B., uno studio sulle rassomiglianze o dissomiglianze stilistiche tra questi scritti di economia e i volgarizzamenti di storia: è un paragrafo di cui si sente la mancanza.

politico); nel contesto così mutato, il gusto descrittivo s'identifica con la ricerca di un'esposizione viva e appassionante.

Le conclusioni del B. riposano su un ampio esame stilistico e su riferimenti alle tradizioni formali a cui il Davanzati aveva inteso collegarsi: prima fra tutte quella degli scrittori privati di ricordi e dei banchieri e uomini d'affari del Quattrocento. Forse, dati i gusti linguistici arcaizzanti del Davanzati (sintomatico il confronto suggerito dal B., p. 129, con i giudizi del Salviati), sarebbe valsa la pena di misurare l'eventuale, e secondo noi innegabile, apporto degli storici trecenteschi (1) allo stile del cinquecentista. Il risultato dell'indagine permetterebbe forse di presentare la miscela stilistica del Davanzati come adeguamento della tecnica narrativa dei cronisti alla più penetrante sistemazione espositiva proposta dai modelli machiavellico e guicciardiniano; ma nello stesso tempo individuerebbe, col capovolgimento dei rapporti ponderali tra potere di comprensione e sintesi da un lato, attenzione formale dall'altro, una certa tendenza involutiva della storiografia davanzatiana (tradita anche dalla innegabile limitazione d'impegno costituita dalla volgarizzazione), che si inserisce bene nella situazione politica e culturale della Firenze « fine '500 ».

Verso lo studio sul Davanzati, che conclude il volume, converge una buona parte dei capitoli precedenti: quelli che, dedicati all'enucleazione di tradizioni e correnti stilistiche, conforme al titolo e alla trattazione teorica iniziale, prendono in esame la prosa italiana del Quattro e Cinquecento. Si segue così un elegante itinerario che dal realistico equilibrio di dotto e popolare, di volgare e latino dell'Alberti, e dal lirismo musicale del Sannazaro, attraverso le persistenze medievali nel metodo retorico-ragionativo del Dominici e del Savonarola e il lezioso primitivismo del Belcari, porta alla riposata analisi dei *Ricordi* morelliani e del *Galateo*: l'ultima delle quali, apparsa su questo « Giornale », perviene con finezza ad un giudizio che ci pare definitivo.

Meno stretti i legami che collegano gli altri capitoli, resi comunque unitari dal metodo di ricerca: sia che accennino, nel contesto di una sapiente analisi del Canto XX del *Purgatorio*, alla ripresa, potenziata, di modi della poesia politica dugentesca, e specie dei serventesi, nel capolavoro dantesco, sia che, ritornando sull'argomento del maccheronico folenghiano, cerchino di indicar la formula di equilibrio tra le contrastanti tradizioni linguistiche che vi confluiscono, sia che, attraverso i giudizi dell'Algarotti e del Leopardi, facciano il punto sul pre-barocchismo del Caro. Molti, insomma, i paragrafi della nostra storia letteraria che dal metodico esame del B. escono precisati o rinnovati.

CESARE SEGRE.

---

(1) Vi rientra il passaggio da discorso indiretto a discorso diretto, che il B. illustra ampiamente (p. 126), ma senza parlare della sua origine. [Esce ora un articolo di J. VON STACKELBERG, *Bernardo Davanzatis Florentiner Tacitus*, in « Roman. Forsch. », LXXII (1960), pp. 1-13; esso non porta alcun contributo nuovo].

ANTONIO VISCARDI, M[AURIZIO] VITALE, A[NNA] M[ARIA] FINOLI, C[ARLA] CREMONESI. — *Le prefazioni ai primi grandi vocabolari delle lingue europee.* I. *Le lingue romanze: Vocabolario degli Accademici della Crusca, Dictionnaire de l'Académie Françoise, Vocabolario Portuguez e Latino, Diccionario de la lengua Castellana.* — Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, [1959], pp. 503. — Testi e Documenti di Letteratura moderna. Collana diretta da A. VISCARDI e S. F. BARIDON, V.

Il volume pubblicato sotto la direzione del Viscardi ha evidentemente finalità strumentali: si propone cioè di mettere a facile e comoda disposizione di qualunque studioso determinati documenti della storia linguistica nostra e altrui.

L'utilità della ristampa e delle singole premesse è innegabile, tanto più trattandosi di documenti che non riguardano solo i linguisti e gli storici della lingua, ma anche i critici e gli storici della letteratura, i quali attualmente si volgono con insistenza a problemi finora riservati in apparenza ai primi.

L'Introduzione generale del Viscardi tende — in rapporto col contenuto e gli scopi del volume — a porre in rilievo l'importanza della regolarizzazione dell'italiano operata dai grammatici del secolo XVI.

Il Viscardi osserva che il francese antico, che pure è stato strumento di una grandissima letteratura, muore perché « solo in singole opere e in determinati momenti ha assunto forma di autentica *lingua letteraria*, ma non è mai stato definito e fissato o codificato in schemi stabili e fermi: impegnativi per tutti ».

« Una lingua letteraria », infatti, « non nasce e non si mantiene veramente come tale in una lunga e ininterrotta tradizione, se non ha subito, appunto, una sistemazione, una definizione, una codificazione rigorosa che governa e regge e limita l'iniziativa individuale e gli impulsi innovatori che sempre agiscono in ogni tradizione linguistica » (p. 13).

Piuttosto che una reale soluzione del problema proposto sull'inizio — la diversità della storia linguistica italiana e francese —, queste considerazioni sono una presentazione più completa e corretta dei suoi termini.

La mancanza, o l'impossibilità, di una codificazione dell'antico francese è in fondo una cosa sola col dinamismo interno della lingua, che la porta a una rapida e mal frenabile evoluzione. Basta riflettere alla crisi del francese odierno, che si verifica irresistibile pur dopo un'imponente codificazione, per rendersi conto di come l'efficacia dei grammatici sia, tutto sommato, aspetto e segno, non causa della relativa fissità di una lingua.

A sua volta la tendenza conservativa dell'italiano si manifesta

appunto nell'accettazione generale, pochissimo contrastata, di una norma: anch'essa una delle forme che assume la conservatività stessa, e non già la sua profonda ragion d'essere.

Le cause della quasi immobilità dell'italiano di fronte all'incontrollabile divenire del francese sono state indagate da linguisti insigni; e sono ragioni di diversa temperie spirituale e culturale, di complesse differenze di storia politica e sociale; oltre che riportarsi al fenomeno sempre misterioso e affascinante dell'apparire del genio.

Del resto, è probabilmente impossibile tentare una risposta diretta e generale a certi « perché » senza cadere nel vago, e l'unica legittima interpretazione di fatti così vasti e complessi è la loro accurata descrizione.

Le premesse della codificazione cinquecentesca e dell'opera lessicologica della Crusca sono così definite dal Viscardi: « Proprio perché fin dal principio la letteratura volgare è stata fatta oggetto di ripensamento critico — sicché quasi contemporanei sono l'atto creativo e quello critico — e fin da principio le opere sono state indagate e studiate per quello che erano nella loro definizione e modulazione formale, si stabilisce la continuità della tradizione, di cui ogni scrittore si sente, contemporaneamente, autore e partecipe; e precocemente si afferma l'esigenza della codificazione, che sia garanzia di autenticità e di legittimità » (pp. 19-20).

Il Viscardi ricorda il carattere puramente letterario di questa lingua, che viene accettata dagli scrittori, ma stenta a imporsi come lingua comune; mentre la coscienza dell'attualità della lingua nel *Dictionnaire de l'Académie française* si rifiette nella rinuncia alla documentazione scritta, e una posizione intermedia fra l'italiano e il francese sembra occupare lo spagnuolo.

Il Vitale rifà con diligenza e minuzia la storia esterna ed interna del Vocabolario della Crusca; dei suoi precedenti, dal Liburnio al Bergamini, dei criteri che lo informano, della sua fortuna.

Lo studioso insiste soprattutto sui rapporti fra le dottrine del Salviati e l'impostazione del Vocabolario. Secondo il Vitale, l'attività del Salviati si colloca in un'età in cui la soluzione linguistica aulica ed aristocratica e quella popolaresca e democratica apparivano convergenti al fine di salvaguardare l'eredità culturale della lingua degli scrittori, e insieme la validità della lingua dell'uso nella sua attualità e socialità.

La conciliazione era operata appunto dal Salviati: il quale si manteneva fedele alle posizioni naturalistiche nel condividere il concetto del fiorentino intrinsecamente *puro* e per sé eminente su ogni parlata d'Italia; ma d'altronde non ripudiava la soluzione bembiana, in quanto attribuiva in sommo grado al fiorentino *del Trecento* le qualità che ne determinavano l'eccellenza.

La distinzione fra il dato strettamente linguistico — la lingua —, e il dato retorico-letterario — lo stile —, gli permetteva di riconoscere la *purità* negli scrittori fiorentini non come prodotto della retorica, ma come realtà inerente alla lingua. E se stabiliva poi delle gerarchie fra gli scrittori, era appunto in considerazione del loro diverso valore letterario e stilistico.

In maniera corrispondente, i compilatori del Vocabolario divide-

vano gli autori trecenteschi in classi, ed eseguivano spogli completi i quelli della prima, mentre per gli altri si limitavano a spogli parziali, e attingevano dall'uso voci che agli scrittori non era venuto in taglio» d'usare, ma che apparivano pur buone e legittime.

Il Vitale parte, in complesso, dalle riflessioni del Sozzi su *Aristocrazia e democrazia nella controversia linguistica* e in particolare su *Popolarità e cultura nei discettatori cinquecenteschi della lingua* (v. B. T. Sozzi, *Aspetti e momenti della questione linguistica*, Padova, Liviana Editrice, 1955, pp. 15-99, e più particolarmente 35 sgg.; cfr. per l'impostazione, le riserve di C. Segre in *Itinerari*, 19, 1956, pp. 50-57); ma considera conciliabili le contraddizioni che lo stesso Sozzi (vol. cit., pp. 101-173) ha rilevate nel Salviati.

Si ha peraltro l'impressione che il Salviati — eminentemente un grammatico — non abbia mai operato fra le diverse parti della sua teoria quella saldatura che vi vede il Vitale, e che le osservazioni sparse negli *Avvertimenti* rimangano senza legami le une con le altre e, insomma, contraddittorie. Nel *Vocabolario*, d'altra parte, la soluzione ha carattere nettamente conservativo e tradizionale.

Buone le pagine nelle quali il Vitale analizza il metodo di compilazione del *Vocabolario*, mostrando come esso rappresenti un grande progresso su tutti i tentativi precedenti, e rileva la funzione che il *Vocabolario* ebbe nella storia linguistica italiana, come attestazione della coerenza e continuità fiorentina della lingua nazionale, in secoli in cui l'unità politica non era neppure un'aspirazione.

Franca Ageno.

Pietro Giannone. — *Vita scritta da lui medesimo.* — A cura di Sergio Bertelli. — Milano, Feltrinelli, s. a. [ma 1960], in-24° gr., pp. XXVI-368 >297/UE<.

Già annunciata su questo « Giornale », nell'articolo che offre alcuni risultati degli studi preparatori per la nuova edizione (1), è uscita nella « Biblioteca di classici italiani » dell'Universale Feltrinelli, la *Vita*, primo volume delle *Opere* di Pietro Giannone: l'ha curata Sergio Bertelli, giovane studioso da cui si attende un'importante monografia sul Muratori, di prossima pubblicazione, e che per i contributi già noti si è dimostrato conoscitore preparato e intelligente di quest'età e dei suoi problemi. Egli era perciò particolarmente adatto a procurarci quest'edizione, che finalmente porterà tra un pubblico più vasto l'autobiografia giannoniana, per la quale ci si doveva rifare all'edizione di Fausto Nicolini nell'« Archivio storico per le provincie napoletane » (1904), tirata successivamente, con

(1) Sergio Bertelli, *Appunti e osservazioni in margine a una nuova edizione dell'autobiografia giannoniana* in questo « Giornale », vol. 136 (1959), pp. 169-235.

aggiunte e correzioni, in un estratto di soli 130 esemplari (1). Naturalmente il lavoro del Nicolini, importante per il testo restituito a più genuina lezione dopo i raffazzonamenti e le mutilazioni del Pierantoni e per il ricchissimo apparato di note, oltreché, s'intende, tutti i suoi successivi contributi sul Giannone, che ne han fatto il più autorevole « giannonista » del nostro tempo, è alla base di questa nuova edizione: ma il Bertelli, pur conducendo la sua sull'edizione nicoliniana, ha ritenuto di dover intervenire in più d'un punto, come avverte nella *Nota al testo*, ristabilendo errori veri o presunti di grammatica o di sintassi, che il Nicolini aveva corretto come sviste dell'autore, ed eliminando qualche integrazione tra parentesi quadre.

Non a torto, ci sembra: senonché questi suoi interventi hanno carattere saltuario, e non ci si spiega perché egli non sia rimasto costantemente fedele ai criteri esposti nella *Nota*, anzi non si sia trattenuto da consimili integrazioni, sempre fra parentesi quadre, in più d'un luogo stampato invece dal Nicolini come si legge nell'autografo. Di fatto l'edizione del Nicolini, che è, ricordiamo, lavoro di un giovane poco più che ventenne, « la prima prova, come ebbe a scrivere ammirando Giovanni Gentile, di uno che muove i primi passi negli studi di erudizione storica », è condotta con coerenza secondo i criteri enunciati nella prefazione: segue il ms. parola per parola, ma a parte correzioni ortografiche di lieve entità, a rendere più agevole la comprensione del lettore introduce parole tra parentesi quadre in qualche luogo più intricato, e modifica radicalmente la punteggiatura nell'interno del periodo, dividendo pure spesso in più periodi quelli amplissimi del Giannone e « quadruplicando almeno » i capoversi, rarissimi in questo che è, come è noto, un abbozzo non rielaborato in una stesura definitiva. Le parentesi quadre del Nicolini non stanno perciò di solito a indicare un'integrazione del testo incompiuto per qualche *lapsus* dello scrittore, bensì hanno spesso il valore di una nota: più di una volta poi esse sono rese necessarie dalla nuova punteggiatura, perché i periodi che l'editore ha delimitati separandoli dal contesto originario, vengono ad apparire privi di verbo, e talora accade che l'editore-interprete abbia creduto di dover chiarire con queste sue integrazioni quel che ad altri può sembrare sufficientemente chiaro. Senza dubbio lo stesso Nicolini avrebbe eliminato in una nuova edizione una buona parte di queste parentesi, come ha fatto per la *Scienza nuova*, che dalla primitiva e fondamentale edizione dei « Classici della Filosofia moderna » alla prima degli « Scrittori d'Italia » e poi alla seconda della stessa collana è venuta via via liberandosi di un buon numero di quelle aggiunte tra parentesi quadre: né si vien meno alla reverenza e alla gratitudine che tutti al Nicolini debbono, come non si vien meno al rispetto che merita uno studioso di valore come il Bertelli, manifestando il desiderio di una più attenta e sistematica revisione del testo giannoniano, a cui è augurabile attenda il Bertelli stesso per una ristampa non lontana di questo volume.

---

(1) *Vita di* PIETRO GIANNONE *scritta da lui medesimo* per la prima volta integralmente pubblicata con note, appendice e un copioso indice da FAUSTO NICOLINI, Napoli, Pierro, 1905.

A tal fine offro qui qualche appunto che mi è venuto fatto esami-
ando il testo delle due edizioni e raffrontandolo con l'aut. (Archivio
i Stato di Torino, Carte Giannone, mazzo 3): avverto che questa
ia opera di raffronto si è limitata ai luoghi che mi lasciavano
ubbioso e alla esplorazione di parecchie altre pagine, dato il com-
ito che mi proponevo di recensore e non di editore. Tralascio di
ilevare quello che dev'essere un errore di stampa (il testo sarebbe
rivo di senso): « Entrate..., e nel sette del mese di luglio, mentre
a città di Napoli (p. 46) » N. correttamente: « dentro la città ecc. »;
osì sarà un errore la lezione « scovrirono (p. 179) » là dove N. legge
attamente: « sempre più col decorso del tempo si scovrivano i
isegni... »; mentre un errore di stampa o errore materiale di tra-
crizione di N. passato in B. sarà il « vero » in luogo di « breve »,
hiarissimo nel ms.: « In vero sperimentai esser vero (p. 198) », ove
i deve leggere: « In breve sperimentai esser vero »; e sarà pure un
rrore di trascrizione di N. accolto in B.: « ... se io avessi mutata
eligione; anzi il mutarla sarebbe stato (p. 316) », poiché nel ms. si
egge chiaramente « cambiarla » (1). Nè mi soffermo su certi tronca-
ienti del ms., come « comprendere qual fosse stato il mio pericolo »
il « cardinal Pico della Mirandola » corretti dall'editore in « quale
p. 73) » o « cardinale (p. 150) », o al contrario su di un « all'inqui-
itore di Venezia » tramutato nella stampa in « inquisitor (p. 265) »:
ia tutto il ms., penso, sarebbe da rivedere anche per queste minuzie,
on solo per la dovuta fedeltà al testo ma anche perché pur da
uesti scrupoli fonici risulta come il Giannone non fosse dimentico
egli insegnamenti della retorica nemmeno scrivendo nella soli-
ıdine del carcere e di materia così dolente (2).

Vengo dunque a un elenco di luoghi, in cui l'intervento dell'editore
ni sembra superfluo e discutibile o la lezione offerta poco persuasiva,
vvertendo che il numero si riferisce alla pagina dell'ed. B. e che,
ve non siano altre indicazioni, B. concorda con N. (3)

---

(1) Evidenti errori di stampa: « avvocati nei suoi e miei amici (p. 164) *corr.* avvocati suoi ecc. »; « assegnavano alle spese spagnole (p. 196) *corr.* pose ». Sono poi da notare, errori di stampa o *lapsus* degli editori?, alcuni asi curiosi di parentesi quadre fuori luogo, e che andranno soppresse, perché a parola integrata si leggeva chiarissima nell'autografo: « di Dionisio [e] i (p. 29) »; « che già [che] tutti (p. 141) »; N. « già[cchè] » mss.: « già che »; teneritudine [e] delicatezza (p. 142) », N. « teneritudine delicatezza », (ma ell'aut. « dilicatezza »). Infine non è errore ma correzione arbitraria « pro-nostici (p. 72) » avendo il mss. « pronostici »: questa forma è invece man-enuta da B. a p. 242. E correzione arbitraria di B. è « prigioniere (p. 229) » a luogo di « prigionieri » (mantenuto da N.) per uno scrupolo grammaticale i concordanza con « le reclute », ove era un'ovvia concordanza a senso.

(2) Altri esempi: « amore vicendevole (p. 198) *corr.* amor », « e *in pen-enti* (p. 190) *corr.* ed »; « alla vita di A. Poliziano che era tutto inteso (p. 148) *orr.* ch'era »; « erano prima (p. 200) *corr.* eran »; « lor superstizioni (p. 204) *orr.* loro ».

(3) Rilevo in nota un'omissione di B., che non tocca il testo: i versi di eneca e il passo di Macrobio che il G. trascrisse nella colonna sinistra della rima pagina, forse pensando di porli ad epigrafe della *Vita* e che certo eprimono lo spirito con cui fu composta. Sono meno evidenti, perché su di si il G. scrisse alcune righe di aggiunta, in un secondo tempo, a Ceva: ma osì di fianco al testo nella colonna bianca stavano come un'epigrafe e come

1) « prendo a scrivere... non già [per]chè io presuma (p. 3) », integrazione inutile, anche perché l'espressione è corretta e tutt'oggi usata: N. fedele al ms. « non già che io »; parimenti è inutile l'integrazione di B. che non ha riscontro in N. « ciò che [degno] di rimarco si passava nella corte (p. 115) »: l'espressione « cosa di rimarco » era corrente; era ovvio poi per il Giannone, ed egli pensava fosse per il lettore, che il « Benedetto » di cui si fa menzione nel passo: « La corte di Roma, la quale sotto Benedetto non cessava di perseguitarmi », fosse il XIII, senza l'integrazione [XIII] appostavi da B. (p. 124), non da N.; 2) « per passare la loro [vita] (p. 4) »: il G. aveva prima scritto « passarla », corresse poi « la loro », sufficientemente chiaro, in quanto aveva parlato prima della « vita » sua; l'aggiunta è superflua; 3) « io non ne aveva ancora acquistata piena conoscenza, e [non era] giunto all'ultimo punto di perfezione (p. 24) »: integrazione superflua per un ovvio scorcio sintattico; 4) « Quel che rendevami [un] estremo contento (p. 29) », N. « mi rendeva estremamente contento ». B. ha ragione di considerare « contento » sostantivo, ma sarà da leggere « recommi estremo contento », l'aggiunta di un « un » è inutile.

5) Lo « [stimarono] (p. 68) » è stato introdotto per mettere ordine in un periodo intralciatissimo, ma se si ritorna alla punteggiatura originaria, l'aggiunta apparirà fuori di luogo; sarà dunque da leggere: « E come se ecc. cominciarono a malmenare alcuni miei detti... non con altro animo che di calunniarmi e farmi cadere nell'odio di tutti spezialmente de' preti e de' monaci; siccome ottennero; poichè questi non leggendo l'opera ecc. furon subito persuasi che io ecc.; ma sopra tutto, per maggiormente istigare i frati e monaci, di fargli credere che io derìdessi ecc. ». Il « di fargli credere » dipende quindi dall'« ottennero » e non occorre premettere « stimarono ». 6) Un caso simile si riscontra a pp. 72-73: è qui uno dei periodi che si vanno ampliando per il sopraggiungere di nuove idee e che lo scrittore mal riesce a dominare non avendolo compiuto dinanzi a sé nel momento in cui lo stende: vi avrebbe forse posto ordine se fosse tornato su questo abbozzo: ma l'intervento di N. seguito da B. è un poco drastico, poiché qui si è spezzato il periodo addirittura in due capoversi. Sarà invece da considerare come un passo tra lineette o parentesi o addirittura come una nota tutto quel che il Giannone dice sulla pagina della sua *Storia*, sulla quale si fondava l'accusa che egli avesse negato il miracolo di S. Gennaro, spiegando quale fosse stato il suo vero intendimento: così isolato questo periodo, non occorrono le

---

epigrafe doveva dall'editore essere posta a capo della prima pagina. N. li riporta in nota:

« Amphitrion ad Theseum, apud Senecam, in *Hercule furente*, act. 3, scaena 2 (vv. 654-6):

..... Neve te fructu optimo
Frauda laborum. Quod fuit durum pati,
Meminisse dulce est: fare casus horridos.

Macrobius, lib. 7 *Saturna*.

Pericula praeterita vel aerumnas penitus absolutas, qui evasit, ut referat gratissime provocatur ».

correzioni e le aggiunte di N. e B., e si potrà leggere come nel ms.: « Poichè essendosi malignamente sparso fra la vil plebe napolitana che io negassi il miracolo di S. Gennaio ecc. », facendo seguire alla esposizione e al chiarimento di quella pagina della *Storia* la proposizione (dipendente dal « poichè ») con la quale B. e N. iniziano il nuovo capoverso: « Questi maligni interpretavano perciò che io negassi il miracolo ». Senza dubbio nemmeno così il periodo ben ci regge, ma ci dà l'idea dell'affollarsi dei pensieri nella mente dello scrittore prigioniero.

7) B. « esser io con ciò esposto a scempi crudeli e barbari, ad essere sbranato a pezzi e fattone mille strazi, avendosi tanti esempi non men di antiche che moderne istorie — fatti certi — non esservi così più proclive e pronta alle scelleraggini e crudeltà quanto una vana e corrotta religione (pp. 73-7) »: N. sostituisce al « fattane » (non « fattone ») del ms. « soffrire ». Sarà invece da leggere: « esser io ecc. e fattane (*sic*) mille strazi, avendoci tanti esempi non men di antiche che moderne istorie fatti certi non esservi ecc. quanto una prava (*aveva scritto prima* " falsa ") e corrotta religione ». L'« averci » è chiaro, e va unito con « fatti certi »: un verbo dunque, non un'apposizione ad « esempi » da chiudere tra lineette. Quanto al « fattane » è una delle forzature o approssimazioni linguistiche del G. che mal si possono racconciare.

8) B. « quando prima con sollecitudine mi richiese un essemplare ecc. seppi [poi] che l'era passata la voglia (p. 44) »: il « poi » è inutile, essendo già la diversità del tempo e dell'umore rilevata da quel « quando prima »: N., come nel ms., « seppi che l'era ». 9) B. « sempre più accertandosi la mia partenza per Vienna (p. 81) », accogliendo la correzione di N., che ha sostituito con « accertandosi » l'« avverandosi » del ms. Ma è da notare che l'« accertare » è nel capoverso precedente (« perchè maggiormente si accertassero che io era in viaggio per l'imperial corte di Vienna ») e che vi è un'evidente gradazione di significati tra i due verbi: si mantenga dunque « sempre più avverandosi la mia partenza », ossia « trovandosi, risultando vera ». L'« avverare » in questo senso è corretto e più che legittimo. 10) « Qualificandolo ancora per un gran cattedratico: che non si sapeva. E poi si seppe che era in sua gioventù stato cattedratico non già in Salamanca ma a Pavia ecc. (p. 123) »: si dovrà invece leggere, come nel ms. « che non si sapeva, e poi si seppe, che era in sua gioventù ecc. ». 11) « Temendo che questo non rendesse vani (p. 134) »: lascerei come nel ms. « temendo non questo », costruzione ricalcata sul latino « *timere ne* », del resto conforme a certe tendenze dello stile del G. e non del tutto spente neppure oggi. 12) « [viva] il gran Perelli (p. 138) »: inutile l'integrazione che vorrebbe rendere più regolare il verso: e inutile nel versicolo che segue: « che ha confuso i dottorelli » la correzione « confusi », dettata da un ingiustificato scrupolo di concordanza. 13) « favorito dall'imperadore che gli avea donato ' (p. 146) »: manterrei l'anacoluto del ms. « al quale avea » senza tentare di render più regolare il periodo. 14) « era persuaso che potesse da lui uscirne cosa buona e che discreditasse non men quell'istoria che il suo autore (p. 150) »; anche qui mi

atterrei al ms.: « buona e discreditare » senza pretendere di rendere uniforme il periodo; il « discreditare », s'intende, dipende come l'« uscirne » dal « potesse ». 15) « scrivesse una forte lettera ecc. acchiudendovi il decreto della proscrizione ed il bando, [e] che facesse sentire (p. 156) » N. « ... il bando, che facesse »: è da avvertire che l'« e » è stato cancellato dal G.; il « che » è relativo e si riferisce alla « lettera »; anche qui non c'è ragione di scostarsi dal ms. 16) « l'avean fatta tradurre in latino ed imprimerla nell'anno 1732 ad Hala di Magdeburgo (p. 164) »: ma il ms. ha « imprimere » e, come stampa N., « Ala ». « Hala » è una semirigermanizzazione, arbitraria. 17) « Se n'avesse da doler poi cotanto il nunzio Passionei e farne tanti strepiti e romori... e che assai maggiore [fosse] quello che ne fecero gli Spagnoli di Vienna, siccome intesi partito che fui da Vienna nella mia dimora di Venezia ne facessero tante doglianze con altri e con Cesare istesso (p. 165) »: lezione che evidentemente non si regge. Ma per questo passo è da tener presente che il G. aveva scritto dapprima: « Nè certamente potea imaginarmi che di questo libretto se n'avesse da doler poi cotanto il nunzio Passionei, e gli Spagnoli di Vienna, siccome intesi partito che fui per Vienna nella mia dimora di Venezia », e che in un secondo tempo nella colonna a sinistra aggiunse queste parole da inserire dopo « Passionei »: « che era succeduto al Grimaldi, e farne tanti strepiti e romori tutti indirizzati a ruinarmi come dirassi a suo luogo e tempo e che », cancellando l'« e » prima degli « Spagnoli » e facendo seguire alla parola « Venezia » queste altre: « ne facessero tante doglianze con altri e con Cesare istesso ». Tentò pure un altro rifacimento scrivendo in carattere minuto tra le due colonne queste parole da far seguire a « luogo e tempo »: « assai maggiori di quello che ne fecero ». Siamo dunque di fronte a due redazioni diverse tra le quali il G. non ha fatto una scelta e che non vanno contaminate o rabberciate in un periodo non giannoniano. Stamperei dunque: « ... Passionei che era ecc. tutti indirizzati a ruinarmi ecc. e che gli Spagnoli di Vienna siccome intesi ecc. ne facessero ecc. Cesare istesso ». Avvertirei poi in una nota del tentativo, rimasto incompiuto, di una nuova redazione: « assai maggiori di quello che ne fecero ».

18) Un caso simile di contaminazione di due redazioni di un testo provvisorio si ha in altro passo di un precedente capitolo, il passo sulle impressioni delle prime letture dantesche. « La *Comedia* di Dante in questi principi non in tutto arrivò a piacermi; ma ammirava solamente alcuni canti come la dura morte del conte Ugolino, il racconto degli amori di Francesca per occasione della lettura di Galeotto, l'altro del re Manfredi, la proprietà ed evidenza de' paragoni, e consimili ed altri pezzi (p. 24) ». Aveva scritto dapprima: « La *Comedia* ecc. ma ammirava solamente alcuni canti come la dura morte del conte Ugolino ed altri pezzi »; aggiunse nell'interlinea e poi cancellò: « di Manfredi, di Lancillotto, della » e fatto un segno di rimando dopo « Ugolino », stese quest'aggiunta nella colonna a sinistra: « Il racconto degli amori di Francesca per occasione della lettura di Galeotto, l'altro del re Manfredi, la proprietà ed evidenza de' paragoni, e consimili ». Non vi è punto fermo dopo « consimili »

né sono cancellate le parole « ed altri pezzi »: ma non persuade il « consimili ed altri »: metterei punto fermo dopo « consimili » e stamperei tra >< « ed altri pezzi ».

19) « perché il soldo assegnato al fiscale di 8000 fiorini l'anno s'incorporasse al Consiglio e [i consiglieri] fortificassero meglio i loro quartali (p. 174) »: l'integrazione « i consiglieri » è inutile, si tratta di un'ovvia costruzione a senso. 20) « avendo [Dio] dotato l'uomo »: anche qui l'integrazione è inutile, poiché Iddio è il soggetto della proposizione che precede e che è stata divisa da questa da un punto fermo, in luogo dei due punti del ms. 21) B. « e l'Inferno pressò di loro [si scorse] non esser altro che la profondità della terra. (p. 200) », N. « presso di loro non era altro ecc. »: ingiustificata l'integrazione di B. come la correzione di N. Tutto il capoverso è retto dal « si scorge » iniziale da cui dipendono i verbi all'imperfetto e all'infinito alternantisi: si deve tener presente l'efficacia di consimili costruzioni latine sullo stile del Giannone. 22) B. « Riuscir[on] anche vane (p. 239) »: integrazione inutile (N. come nel ms. « riuscir »). Anche in un'edizione popolare si doveva rispettare il testo e avvertire, se pur era necessario, in una nota che il « riuscir » non è infinito ma passato remoto. 23) B. « che [affermavano che] i tanti miracoli che si raccontavano erano imposture (p. 280) »; N. « che [dicevano che] ecc. »: inutili queste integrazioni che appesantiscono il discorso e lo sovraccaricano di « che »: il verbo evidentemente è sottinteso. 24) B. « mi facessero sentire esser questo lor piacere, che sarebbero stati immediatamente ubbiditi, di immantinente partire (p. 284) »: N. « esser di lor piacere che immantinenti partissi, che sarebbero stati prontamente ubbiditi ». Anche qui si deve tornare al ms.: « esser questo lor piacere, che sarebbero stati prontamente (*chiarissimo nel ms.*) ubbiditi, d'immantinente partire ». Erronea la lettura del B., non necessario il rifacimento di N.; s'intende che a « piacere » va unito il « d'immantinenti partire » e che la proposizione « che sarebbero ecc. » ha un valore parentetico. Anche di costruzioni come queste non è difficile trovare esempi nei classici. 25) B. « istruendolo delle strade, [dicendogli] che non avrebbe potuto disperderle (pp. 288-89) »; N. « strade in modo che ecc. »; ms. « strade, e che ». È una costruzione a senso « questi gl'incoraggì istruendolo ecc. e che non avrebbe »: la correzione di N. e l'integrazione di B. sono inutili; è ovvia e familiare per le sue letture al Giannone questa soppressione dei *verba dicendi*.

26) B. « e che [solo] a' fanciulli potevano (p. 291) »; N. « e che non potevano se non a' fanciulli », ms. « e che non se non a' fanciulli potevano ». È da avvertire che il secondo « non » è stato aggiunto nell'interlinea (anche altrove (p. 223) il G. scrive « non se per l'aria ») : per attenerci al ms. senza mutare la costruzione come N. o aggiungere con B. una parola che non è del G. stamperei mettendo fra due virgole « se non a' fanciulli »: altri può pensare che il G. avesse in mente la locuzione « se non se » e che per un *lapsus* ripetesse un « non » invece di un « se »: in tal caso si dovrebbe sostituirla al « non se non » ponendola tra parentesi quadre, mentre la correzione « solo » con la soppressione dei « non » è arbitraria.

27) B. « E forse sarò io l'unico essempio? E [forse] che in Venezia, la quale per esser ricettacolo ecc. ora i forastieri ancor che onesti non vi sian più sicuri? (p. 291) » N. « E forse, sarò io l'unico esempio, che in Venezia ecc. non vi sian più sicuri? ». Il ms. può lasciare dei dubbi, poiché non vi sono i punti interrogativi di B. e di N., e sopra il « che » il G. ha nell'interlinea aggiunto un segno che potrebbe essere un « e », non certo un interrogativo, come ben risulta dai due interrogativi che compaiono poco sopra nel medesimo capoverso. N. ha risolto il dubbio eliminando l'« e » (che registra in nota), B. spezzando il periodo in due interrogazioni enfatiche con l'aggiunta del « forse », allontanandosi maggiormente dal testo giannoniano. Conviene riportare qui il testo integrale come si legge nel ms.: « E forse sarò io l'unico essempio; che in Venezia, la quale per esser ricettacolo di tutti i ribaldi solea chiamarsi la ricevitrice di ogni sozzura, ora i forastieri, ancorché onesti, non vi sian più sicuri, poiché, sempre che i gesuiti, i quali avran la direzione delle coscienze degli inquisitori di Stato, vorranno rovinargli, hanno facile la via di farlo, dipendendo dal capriccio d'uno o due inquisitori la fama, la roba e la vita di qualunque uomo onesto, da bene e morigerato che e' si fosse ». Può essere che con quell'« e » aggiunto nell'interlinea il G. pensasse di modificare il giro della frase, ma la sua correzione non è stata compiuta, e comunque la duplice interrogazione di B. (che succede a due interrogazioni precedenti del discorso giannoniano) sembra un'indebita forzatura del testo e dello stile del G. Si può benissimo mantenere la punteggiatura del ms., sostituendo solo una virgola al punto e virgola dopo « essempli »: il senso è plausibile, poiché il G. aveva dapprima fatto notare quel che vi era di straordinario nel comportamento del governo veneto verso un forestiero come lui, non certo soggetto alle scrupolose leggi veneziane, alle quali non erano nemmeno soggette le mogli e le figliole, le sorelle dei senatori, che potevano liberamente trattare nelle conversazioni con ambasciatori stranieri: ma su di lui, osserva, vegliavano i gesuiti, ed egli con la sua disavventura resterà esempio per i forestieri i quali in avvenire non si sentiranno più sicuri se avranno come lui l'inimicizia dei gesuiti, direttori delle coscienze degli inquisitori di stato. Si potrebbe pure, se quell'« unico » suscitasse qualche dubbio, mantenendo sempre la punteggiatura indicata, aggiungere tra parentesi quadre un « non » tra « forse » e « sarò », scostandosi tanto meno dal testo giannoniano.

28) B. « fattemi cortesissime esibizioni, dicendomi che ecc. in qualora dovesse mandar sua carrozza a prendermi, avendole rese le dovute grazie gli risposi (pp. 294-95) »; N. « esibizioni, mi disse che ecc. prendermi. Avendole rese ecc. »: ma il ms. ha « dissemi » e così si deve stampare, come si deve mantenere la punteggiatura del ms. (così ha fatto N.), con un punto fermo dopo « prendermi ». 29) « si pregiano pure del lor famoso Le Clerc... Recavansi a gloria d'avere avuto l'altro [Le] Clerc in Olanda (p. 305) »: inutile l'aggiunta [Le], in quanto il « Le » è sentito dallo scrivente come un articolo e reso perciò superfluo da « l'altro » che precede. Ricordiamo che il Le Clerc è « il signor Giovan Clerico » dell'autobiografia vichiana.

30) « forse che io avessi sopra [di me] (p. 324) »; N. « che forse io avessi addosso »: la correzione « addosso » e l'aggiunta « di me » sono inutili; s'intende il significato di « sopra », espressione familiare. 31) B. « ne' dì piovosi, verso la sera, vedersi l'iride (p. 334) »; N. « si vedeva »: senonché la lezione « vedersi », accettata da B. e corretta da N. è discutibile; poco più sotto essi leggono « vedeasi », parola scritta pressapoco come questa. Sarà dunque da leggere anche qui « vedeasi » e così in tutto il capoverso: « vidi che in ciascun mese ecc. ne' dì piovosi... vedeasi l'iride ecc. sicché vedeasi dal castello l'arco tutto ».

Queste mie proposte (taluna ovvia e perciò accettabile, non ne dubito, dal Nicolini come dal Bertelli, discutibile, lo ammetto, tal altra su punti che posson essere controversi) vogliono sopra tutto essere un invito a un riesame attento del testo giannoniano, che sembra necessario dopo l'edizione nicoliniana, che ha assolto egregiamente il suo compito, e dopo la presente, che forse per l'indole popolare della collana si è tenuta nei limiti di un compromesso fra il testo offerto dal Nicolini e una revisione non sistematica né compiuta. Il riesame dovrebbe aver per oggetto in primo luogo la punteggiatura, così legata, come si è veduto, in più d'un punto alla lezione, non per riprodurre meccanicamente quella dell'autografo, che del resto, come ebbe a notare il Nicolini, « è meno scorretta di quanto potrebbe credersi », ma per attenersi con intelligente fedeltà al periodare giannoniano nella sua scansione in minori unità, indicando se occorre con un segno nostro quelle pause che sono implicite e sottintese e mutando parcamente i segni dell'autore per renderli più conformi all'uso moderno senza però rompere l'andamento o il respiro del discorso. Si è già dato qualche esempio, ma anche là dove non sorge un problema di interpretazione, certe troppo frequenti fratture di periodi, certi periodetti troppo brevi, e i molti « E » iniziali che ne risultano, anche se non toccano il pensiero giannoniano, lasciano almeno a me un senso di disagio. Si legga ad esempio questo passo come è nell'autografo:

> Era prima precorsa voce, che questo gesuita stesse in ciò occupato, ma poichè il soggetto non si riputava idoneo, nè che questo peso fosse delle sue spalle, non era da molti creduto; ma dapoi si seppe, ch'egli più volte erasi portato in Roma, e comunicato co' suoi amici (che bisogna che fossero della stessa sua farina) il suo disegno, ne ricevesse applauso e maggiore stimolo, sicchè con più alacritá proseguì il lavoro, e tanto maggiormente, che gli diedero a sentire che il papa ne l'avrebbe molto grazia; ed il cardinal Pico della Mirandola era persuaso che potesse da lui uscirne cosa buona, e discreditare non men quell'*Istoria*, che il suo autore; sicché per l'avvenire non fosse più letta, nè guardata;

e lo si confronti con B. (p. 150) che lo divide in tre periodi con punti fermi dopo « creduto » e dopo « lavoro » (e qui la frattura riesce più grave, essendo così legato il discorso); N. ne fa quattro periodi con un altro punto fermo dopo « grazia ». O ancora, questo periodo, certo assai lungo, ma pure evidentemente unitario per la narrazione della rapida marcia dell'esercito spagnolo sino alla sua conclusione, la consegna delle chiavi della città di Napoli.

Intanto l'esercito spagnolo (.....) comandato dal generale Montemar, sotto gli auspici del giovane principe Don Carlos, erasi ne' principi di marzo avvicinato a' confini, e proseguendo le marce senza alcun ostacolo, entrarono nel Regno, e superando il passo di Mignano, ove credevasi trovar chi glielo contrastasse, s'avanzarono nel mese di aprile a Capua, ove eransi ritirate le poche truppe alemanne, affinchè, unite con quelle del presidio, potessero difendere quella piazza; la quale bloccata da' Spagnoli, senza impegnarsi a stretto assedio, passarono oltre, proseguendo le conquiste in Terra di Lavoro; e giunti ad Aversa la città di Napoli per suoi deputati mandò a presentar le chiavi al principe don Carlos, che si trovava a Maddaloni;

e lo si confronti con B. (p. 231-2) che lo divide in tre periodi con punti fermi dopo « confini » e dopo « regni », col risultato di interporre un periodetto brevissimo fra i due maggiori: N. più razionalmente divide con un punto fermo dopo « confini » e un altro dopo « piazza » (1). Anche i periodi per dirla col Nicolini « sanghera-ti », quelli che ci mostrano lo scrittore alle prese con una materia indocile e si svolgono con fatica per l'affollamento di sempre nuovi incisi, dovrebbero pur intralciati come sono essere rispettati senza interventi che sostituiscono l'editore all'autore e che di necessità così rappezzati perdono qualcosa della loro autenticità.

Il lettore si renderebbe così meglio conto del travaglio di scrittore del Giannone, più evidente in questo scritto, in cui per il suo carattere di prima ed unica stesura permangono nei periodi « sgangherati » (che non sono poi molti), in certe forzature o approssimazioni espressive i segni di un lavoro difficile e incompiuto e si afferma ciononostante in tanti passi la sua personalità con accenti commossi e non dimenticabili, con lucida formulazione di pensieri e di giu-

(1) Si veda pure questo passo: « Questi si adoperarono in guisa coll'Imperadore che acconsentisse che si aprisse in Roma il trattato di accordo, lusingandolo che avendo dalla lor parte il Cardinal Coscia cotanto dal papa favorito, non poteva riuscire se non per lui vantaggioso, e si guardavano di mescolarvi il Consiglio di Spagna, temendo non questo rendesse vani tutti i lor disegni. Datene adunque commissione al Cardinal Sinfuego di trattarlo, valendosi di quelle persone ch'egli riputasse capaci ed idonee, fu cosa veramente da muovere insieme riso e compassione, poiché in un affare sì grave e cotanto scabroso e vasto, il Cardinale che per sé stesso non era capace, invece di valersi di ministri provetti ecc. si pose nelle mani di alcuni monaci ecc. ». B. (pp. 133-4) spezza, a differenza di N., il primo periodo con un punto dopo « vantaggioso », rompendo l'unità del pensiero e, al pari di N., inizia un nuovo capoverso con « datane », e divide il periodo con un punto dopo « compassione »: senonché, per quanto lungo, il periodo ha una sua unità e coerenza che è bene rispettare. Così si veda questo passo (p. 204): « Si accorgerà eziandio, che sopra tutti gli altri popoli della terra gli Ebrei fossero più commendabili, per aver avuto di Dio un'idea più giusta ed alla ragion conforme, secondo che gli fu impressa dal lor savio duce Mosè, tanto più commendabile che uscito da Egitto dove fece lunga dimora non per questo rimase contaminato dalle tante loro superstizioni ed idolatrie ». B. divide il periodo con un punto fermo dopo Mosè, ritenendo di poter così mantenere il testo dell'autografo, che N. per rendere più regolare corregge, volgendo al plurale « commendabile », « uscito » « fece », così da riferirlo sempre agli Ebrei, e divide invece con due punti. Ma si può benissimo mantenere il testo e a un tempo la punteggiatura senza pretese di regolarità e accettando perciò il « commendabile » come riferito al solo Mosè. Una frattura come quella di N. non può non nuocere. Si potrebbero recare parecchi altri esempi che tutti confermerebbero come questo spezzare dei periodi, a cui più ancora di N. indulge B. contrasti con la definizione stessa che B. dà della prosa giannoniana, tanto diversa dalle « più moderne, spigliate e vivaci memorie settecentesche ».

dizi (1). Non era il Giannone propriamente un letterato, bensì un giurista a cui tanto più che non l'italiano era familiare il latino, come ci fan presente il Nicolini e il Bertelli, il quale sullo stile del libro, sulle sue diseguaglianze come sull'efficacia conseguita nonostante le deficienze di cultura e di esperienza letteraria fa osservazioni importanti. Non direi però con lui che lo stile giannoniano sia « barocco » e che il modello di tutta l'opera sia da cercare nell'« oratoria barocca »: troppo si abusa di questo termine (ho dovuto respingerlo altra volta nel caso del Vico, né mi han persuaso le obiezioni che mi son state mosse): parleremo piuttosto di retorica classica, della quale lo stile barocco rappresenta uno sviluppo e una punta estrema, ma nel Giannone e in altri scrittori suoi contemporanei non già il barocchismo si riconosce, bensì la persistente influenza, positiva e negativa, della prosa latina e nel Giannone in particolare dell'ammiratissimo Livio (diremo Tito Livio uno scrittore barocco?), di quel Livio frequentemente citato nella *Vita*, ove con gratitudine si ricorda il reggente Gennaro di Andrea, che col suo esempio « rese a *lui* (Giannone) quasi perpetua la lezione delle *Deche* », e « il gran profitto ritratto riguardando alla maniera nobile, seria e grande colla quale egli tessé quella incomparabile e divina sua istoria » (2). Era quello (e non Tacito, tanto più accetto ai secentisti) il modello a cui l'avvocato fattosi storico guardava per elevare a dignità letteraria l'*Istoria civile*, e che ancora gli era presente nello stendere l'autobiografia, anche se qui la penna più si lasciava andare: e que-

---

(1) Sul Giannone scrittore è da ricordare quanto scrive il Nicolini in una nota di altro studio: « Basta guardare un suo autografo quasi indecifrabile per il numero immenso di correzioni e leggere qualche sua lettera scritta di getto, in cui la grammatica e la lingua sono bistrattate ferocemente per scorgere quanto gli costasse mettere insieme quella sua prosa che a furia di lima riesce sempre molto lucida e talvolta anche maestosa ed elegante » (F. N. *Gli scritti e la fortuna di P. Giannone*, Bari, Laterza, 1914, p. 42). Anche Alfredo Parente nella Nota all'ed. del *Triregno*, Bari, Laterza, 1940, vol. III, pp. 246-7, rileva come « nella scarsa sollecitudine della forma ch'era consueta al Giannone, egli *sapeva* scrivere pagine anche stilisticamente vigorose e in vario modo efficaci, animate e sorrette da un tono di profonda serietà e convinzione ed esprimenti ora attraverso l'ironia ora attraverso l'invettiva una costante elevatezza morale ». Il lettore rileverà nella *Vita* non poche pagine di singolare efficacia: ne ricorda più d'una il B. Basti qui ricordare gli accenti più commossi della fede giannoniana, o la narrazione della conquista del Regno degli eserciti borbonici e del rapido crollo della dominazione asburgica (si può confrontare con la relazione degli stessi avvenimenti negli *Annali* muratoriani, fatta col solito tono di distacco, tanto diverso dall'appassionamento giannoniano), o il giudizio sugli effetti della morale gesuitica nella vita privata e pubblica dei veneziani. Il Bertelli parla di « momenti di vera poesia »: forse l'espressione non è la più adatta per la *Vita* giannoniana, ma con lo spettacolo della selvaggia natura alpina scoperto con orrore dal prigioniero di Miolans, si può ricordare un accenno al mare aperto, poco familiare agli abitanti della laguna, che gradevolmente sorprende come quelle alpi dirupate e quei fenomeni selvaggi, perché in contrasto col resto dell'autobiografia, che d'altra fonte trae il suo tono e la sua efficacia persuasiva: « Ed è ciò sì vero, che i Veneziani stessi, spezialmente le donne, i quali non sono usciti dalle loro lacune, non hanno idea del *mar sonante e orgoglioso* ».

(2) Anche più innanzi (p. 203): « L'istoria romana e spezialmente quella incomparabile di Tito Livio... »; non occorre ricordare che fra le opere composte in carcere sono i *Discorsi sopra gli Annali di Tito Livio*.

sta ambizione si avverte sin dall'inizio con l'esordio grave e sostenuto: « Prendo a scrivere la mia vita e quanto siami accaduto nel corso della medesima, non già che io presuma di proporla a' lettori per esempio da imitare le virtù forse da me esercitate, o da sfuggire i vizi de' quali fui contaminato... »; non dissimile per il tono dall'amplissimo, famoso esordio dell'*Istoria civile*: « L'istoria che prendo io a scrivere del regno di Napoli, non sarà per assordare i leggitori collo strepito delle battaglie e col rumore dell'armi, che per più secoli lo renderono miserabile teatro di guerre; e molto meno sarà per dilettar loro colle vaghe descrizioni... ». Ha ragione invece il Bertelli rilevando come questo stile distingua la *Vita* giannoniana dalle « più moderne, spigliate e vivaci memorie settecentesche »: una conferma in sede stilistica della sua particolare posizione di pensatore che fornirà armi così vigorose alla polemica illuministica, ma che rimane negli stessi tanto più arditi scritti inediti al di qua dell'illuminismo.

Ci riporta al mondo che fu degli uomini della sua generazione quel che nella *Vita* l'autore scrive dei suoi studi letterari, rilevando nella storia della sua formazione mentale la scoperta « de' buoni poeti e de' più culti scrittori toscani », « delle bellezze del Petrarca e degli altri nostri eminenti e rinomati poeti », di cui le osservazioni dei critici gli facevano intendere il « meraviglioso artifizio e sapienza », e questa pagina dell'autobiografia ci sembra tanto più significativa, in quanto, a differenza di un Vico o di un Muratori, egli non aveva allora né ebbe poi interessi specificamente letterari, e per sua stessa confessione — caso raro nell'età dell'Arcadia — nemmeno quelle assidue letture poetiche lo « resero mai abile di poter per sé stesso comporre un solo verso »: significativo pure che il medesimo maestro Filippo De Angelis l'avviasse a questi studi di poesia e gli facesse conoscere la filosofia, a cui sempre si tenne fedele, del Gassendi, e che insieme egli ricordi l'iniziazione filosofica (confermata da altre conversazioni, da meditazioni, da letture varie e sopra tutto del *De rerum natura*) e l'iniziazione all'intendimento della più « sana » poesia (1). Un'altra testimonianza di quel che fu in realtà il movimento arcadico, la riscoperta sia pure graduale e faticosa dei classici, intimamente congiunta a un rinnovamento culturale: movimento sentito così serio e importante da non sfuggire a persona presa da tutt'altri pensieri come il nostro, il quale pure discorrendo delle sue letture poetiche rileva come un limite del suo gusto la comprensione ancora troppo scarsa della poesia di Dante, segno per gli intendenti, suoi compagni e maestri, che egli non era ancor « giunto all'ultimo punto di perfezione ». E sarà pure da tener presente questo passo su Dante (insieme col ricordo delle letture dantesche riprese in altra cerchia a Vienna) (2) che ci mostra, in con-

(1) Un'eco delle polemiche antibarocche sembra avvertire in quanto il G. dice di S. Agostino di cui gli spiacevano le « strane e ardite metafore », i « contrapposti » e le « fredde antitesi », « solite per altro de' cervelli africani ».

(2) Anche a Vienna le letture poetiche si alternavano a letture di moderni filosofi: « Soleva il Riccardi esporre la *Comedia* di Dante e scoprirci le bellezze di quel poeta e poi si prese ad esporre le *Meditazioni* ed i *Principi* di

trasto con una concezione vieta e convenzionale, come fin dai primi anni del secolo Dante fosse, e non dal solo Vico, sentito come uno degli autori, e sia pure più difficili, da riscoprire.

Delle letture poetiche, che gli avevan dato tanto piacere, si avverte nella *Vita* più di un'eco: « non volle in ciò mostrarsi oziosa e lenta »; « non per odio altrui nè per disprezzo »; « pregherò Iddio ... che accolga il mio spirito in pace », « volti i loro pietosi occhi al gran sasso sotto il quale giaceranno sepolte le mie fredde ossa, mossi da spirito di pietà in passando lor dicano: ' Ossa aride e asciutte, abbiate quella pace e riposo che vive non poteste ottener giammai' »; e il verso dantesco aggiunto in fine all'ultima pagina, conclusione ed esordio del seguito di cui il prigioniero non tracciò che pochi appunti: « Di nuove pene mi convien far versi ». Ma direi che queste stesse reminiscenze così scoperte e il contrasto fra l'ambizione di un tono sostenuto e la sciattezza o l'intrico di parecchi periodi mostrano come l'esperienza letteraria, che pur non gli mancò, non si risolvesse appieno in uno stile suo, coerente e personale. Ciononostante la *Vita* è lettura così avvincente non soltanto per i fatti che vi si narrano e le testimonianze importanti su ambienti, come quelli di Napoli, Vienna, Venezia, né, per usare la definizione del De Ruggiero, come « *epistula calamitatum* », che suscita la nostra compassione e riprovazione, ma sopra tutto, come ben scrive il Bertelli, per « la forza morale che traspira da tutta l'opera e che è poi il suo pregio maggiore ». Essa è veramente l'introduzione a tutte le opere giannoniane, poiché ce ne offre una sorta di compendio e insieme il racconto delle occasioni e degli intenti che lo mossero a comporle, e ci fa sentire quel che forse a lettori del tempo suo e anche del nostro (1) è sfuggito talora avendo presente la sola *Istoria civile*, ossia la fede profonda che era al di sotto di quelle opere e per la quale il polemista del giurisdizionalismo si è fatto autore del cosidetto *Triregno* il suo capolavoro, consapevole di una missione da attuare che lo condusse sino alla triste fine della prigionia. E bene ci preparano a intenderla le pagine iniziali del Bertelli, sul cui lavoro ho dovuto fare qualche riserva a proposito del testo, ma col quale

---

Cartesio ». Ricordiamo che fra i suoi libri richiesti dal prigioniero con insistenza, e inutilmente, erano « i tre tometti di Dante ».

(1) Per questi giudizi limitativi si può ricordare un passo, da me altra volta citato, dell'inedito *Saggio sulla storia d'Italia* di Alessandro Verri: « Son note le opere e le vicende di Pietro Giannone. Non mi è mai riuscito di ritrovare nella sua Istoria il motivo de' grandi tumulti ch'ha eccitati. Egli ha scritto da Ghibellino e da Giuriconsulto che sostiene i diritti del suo Principe. Il sig. Muratori negli *Annali* e nelle *Dissertazioni* dove tratta di storia ecclesiastica ha avuto maggior coraggio di lui, e non le sue sfortune. Questa m'è ognor paruta una contraddizione (dal volume mss. conservato nell'Archivio Sormani Verri, pp. 747-8) ». Il passo è interessante come documento di quel che del G. sentissero gli scrittori del *Caffè*, lontani dall'ambiente, in cui maturò il pensiero e la polemica del G.; notevole però che il giudizio sul Ghibellino, « l'ultimo Ghibellino », sia stato inconsapevolmente ripreso da studiosi del nostro tempo come il De Ruggiero e il Salvatorelli. Sulla personalità e il pensiero del G., quale appare nell'opera conclusiva, il *Triregno*, sul suo « entusiasmo missionario come di sapiente lucreziano », rimangono fondamentali le pagine che ADOLFO OMODEO scrisse come rec. all'ed. del *Triregno* a cura del Parente nella *Critica* (1941, pp. 43 sgg.), ristampate nel vol. *Il senso della storia*, Torino, Einaudi, 1941.

non si può non consentire leggendo la densa introduzione, forse primo saggio di più ampio studio sul Giannone: degno di nota quel che egli scrive sul gusto autobiografico del Settecento, sulla relazione di questa autobiografia con gli *Avvertimenti* di Francesco D'Andrea, sul carattere di questa e di altre autobiografie del primo Settecento, che escludono anche ove toccano di vicende così dolorose, le confessioni e gli abbandoni sentimentali delle vite scritte nell'età successiva, sul significato di tutta l'opera giannoniana nei suoi presupposti culturali, nei suoi intenti, nella sua vitalità, da lui determinato con senso d'equilibrio che respinge così certe troppo drastiche limitazioni, che si sono avute in tempi anche recenti, come altre valutazioni troppo arditamente modernistiche (1).

Sobrio il commento, che ci offre le note essenziali alla comprensione del testo e brevi notizie sulle persone, gli avvenimenti, i libri ricordati dallo scrittore. Rilevo soltanto (p. 180) la nota al passo: « onde il volerne indagare le cagioni era veramente *cum ratione insanire* »; B. spiega: « *Cum ratione insanire*: diventar pazzo pur essendo con la mente a posto ». Non è esatto, e il passo non si comprende se non si ha presente Terenzio, familiarissimo al G. come a tutte le persone colte del tempo suo: è una citazione dell'*Eunuchus* (atto I, scena I), là dove si parla delle contradizioni dell'amore, uno stato in cui tutto è contradizione, irrazionale dunque per definizione: « Incerta haec si tu postules / Ratione certa facere, nihil plus agas, / Quam si des operam, ut cum ratione insanias ». Altrettanto incerto e contradittorio per il Giannone il sistema dei governanti di Vienna, che « sovente volevano ciò che prima disvollero », e che perciò era follia cercar d'intendere razionalmente, come se avesse un senso. — P. 319: « unque mai ». B. « latinismo; non mai », No; « unque mai » è « unquam », non « nunquam », vale perciò come « mai in alcun tempo »: « le maniere indegne, inospitali e inumane che fossero unque mai accadute ed immaginate ». — P. 26: là dove il G. dice delle prescrizioni del medico (« la strada additatami dal medesimo, se ben lunga dell'esercizio, acciaio e di astenermi dalle paste ecc. »), B. accetta la supposizione del Nicolini il quale scrive che « la parola ' acciaio ' potrebbe far pensare ad una cura di ferro, come l'ordinavano i medici del secolo XVIII, cioè bevendo l'acqua in cui per un certo tempo erano stati immersi dei chiodi rugginosi ». La supposizione è esatta, senonché l'espressione non è strana come parrebbe ad un lettore d'oggi, poiché « acciaio » in quella accezione era il termine tecnico proprio dell'acqua o altro liquido in cui erano stati immersi pezzetti di ferro a scopo medico: in questa accezione si trova fra l'altro di frequente nei Consulti medici del Redi (« Lasci

(1) Come quella di N. SAPEGNO, *G. e la riforma religiosa*, in *Società*, 1951, pp. 35 sgg., che propone una nuova prospettiva di giudizio ed è perciò suggestiva, anche per chi non ne condivida il punto di vista: forse il S. stesso oggi attenuerebbe quanto affermava sulla « chiara consapevolezza (nel G.) della funzione educativa e populistica della sua opera ». Sulla critica giannoniana è da vedere l'ampia, equilibrata, intelligente rassegna di B. VIGEZZI, *Pietro Giannone riformatore e storico*, ne *Lo spettatore italiano*, 1956, n. 5, premessa e anticipazione di una compiuta monografia.

un po' stare gli acciai e le cose acciaiate »). Un piccolo particolare, ma ci permette di riconoscere in un passo del Giannone non una espressione forzata ed eteroclita, bensì una voce d'uso, e perciò una costruzione del tutto regolare (1).

MARIO FUBINI.

(1) Se come è probabile, l'editore e il B. vorranno dare una nuova edizione della *Vita*, sarà bene prendano in considerazione la possibilità di arricchirla con un'appendice di altre pagine di carattere autobiografico, e in particolare di passi scelti da quello zibaldone del prigioniero *L'ape ingegnosa*, che è difficile si pensi pubblicare integralmente in un volume a sè, ma che contiene tante cose degne di interesse.

CARLO SALINARI. — *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*. — Milano, Feltrinelli, 1960, in-8°, pagg. 288.

Due anni fa, in una « rassegna » apparsa su questa stessa rivista, mi accadeva di rilevare una sproporzione nell'ultima fioritura di riletture pascoliane, nel senso che mentre venivano aggiunte nuove formule e nuove finezze alle già note e tradizionali, si lasciava inesplorato il campo dell'età in cui visse il poeta: l'età cangiante e confusa del cosiddetto decadentismo italiano, resa tipicamente complessa da molteplici relazioni fra costume e letteratura, cultura e politica, non ancora esaminate alla luce d'una esauriente storiografia. Appunto perciò mi sembra importante questo studio di Carlo Salinari, efficacemente diretto alla ricostruzione dell'ambiente storico da cui presero vita quei miti che caratterizzarono l'opera e agevolarono il successo del d'Annunzio, del Pascoli, del Fogazzaro e del Pirandello.

Al discorso propriamente storico il Salinari fa precedere un'ampia dichiarazione di metodo, la quale non mancherà di suscitare discussioni e rimandi vari ai problemi generali di estetica: una dichiarazione che muove dalle difficoltà incontrate dallo studioso nell'atto pratico della sua ricerca e che si conclude in una specie di manifesto della critica marxista. Cose vecchie e nuove figurano in detta dichiarazione: identificata una concezione marxista della critica letteraria in una estensione alla critica del metodo proprio della scienza positiva, il Salinari innesta il suo marxismo, alla maniera di Gramsci, sul ceppo dell'idealismo italiano e crociano. Distinto nel pensiero estetico del Croce il momento della sensibilità dal momento del giudizio ossia della conoscenza scientifica, egli passa a schematizzare il suo programma di metodo principalmente sostituendo al primo uno « stadio » in cui si abbiano « scomposizione dell'opera negli elementi che costituiscono la sintesi artistica e ricerca di tutte le relazioni ideologiche, culturali, storiche, psicologiche che essi contengono »; per poi attuare un « ritorno all'opera » mediante la « formulazione di un'ipotesi ». Gli si potrebbe obiettare, per puro scrupolo di

verità, che nel Croce la famigerata sensibilità non è tanto un residuo d'irrazionalismo romantico, quanto la stessa somma storica di esperienze che qualifica il critico come *philosophus* e non come *artifex*. Gli si potrebbe obiettare che il suo discorso teorico risulta indebolito da una certa volontà di ottenere con esso l'unità strutturale del libro e di giustificare il fatto che l'esame di tutto un periodo di storia italiana gli si sia rotto in quattro particolari quadri; preoccupazioni dopotutto eccessive, poiché lo studio appare ugualmente unitario e perché le correlazioni che egli stabilisce fra Pascoli e d'Annunzio, Fogazzaro e Pirandello non abbisognano di didascalie. Sennonché per motivare a sufficienza queste ed altre obiezioni sarebbe necessario illustrare l'intera proposta di metodo e affrontarne un esame sul piano del moderno pensiero estetico: il che ci porterebbe assai lontani. Basti per ora notare come il programma del Salinari sia implicitamente polemico nei confronti di una critica che riduca a meccanismo l'ispirazione marxista, e come dimostri una coscienza assai viva della complessità dell'operazione critica, coscienza sempre più comune a molti studiosi di diversa formazione. Non credo del resto di offendere qualche segreta suscettibilità dello studioso se dico che l'interessante, l'importante del suo libro consiste, più che nella *Introduzione*, negli ampi capitoli sui quattro autori citati.

I quali capitoli hanno prima di tutto un vero e proprio motivo critico che li riduce, come si accennava, a sostanziale unità, e che è la polemica contro la « critica del malgrado ». Malgrado il superuomo, il d'Annunzio è poeta in questa o quella poesia; malgrado il *Fanciullino*, il Pascoli è anch'egli poeta nelle *Myricae* o in questo o quel frammento; malgrado la sua cattiva filosofia, il Fogazzaro indovina un buon romanzo col *Piccolo mondo antico*. Errore, dice con buoni argomenti il Salinari. « Il superuomo... è il punto d'arrivo della personalità dannunziana »; e l'importanza di questo o di altri miti sta nel fatto che essi « non hanno un'origine soltanto individuale, psicologica o addirittura sensuale, come mostrano di credere alcuni critici: essi appaiono il frutto dell'elaborazione e dell'esperienza storica di una generazione (o meglio di alcuni gruppi intellettuali della generazione post-unitaria) ». Tale tipo di ragionamento si ripete a proposito del Pascoli e del Fogazzaro. Il Pascoli consiste nelle acutezze e nelle morbosità, nelle infinite contraddizioni che si rappresentano nel simbolo-mito del « fanciullino », come il Fogazzaro consiste nel « santo » e nelle sue velleità politico-religiose. *Santo*, *fanciullino* e *superuomo* sono poi testimonianze, specchi di un'età storica la cui crisi verrà avvertita dal Pirandello. Il Salinari si aggira con sottigliezza e con buona messe di documenti nella foresta delle relazioni che gli stanno a cuore. Si potrebbe dire che esplora una specie di subcosciente storico della letteratura tardoromantica italiana. E per non smarrirsi tiene come punto di riferimento il binomio Croce-Giolitti.

Le conclusioni a cui giunge sono in buona parte una conferma, specie per quanto riguarda il d'Annunzio e il Pascoli, di ciò che alcuni critici sono venuti affermando negli ultimi anni. Il miglior d'Annunzio si sviluppa sul tema della delusione e si esprime su

quello della sconfitta: « quando il tema della sconfitta si spiega in tutta la sua terribile consapevolezza: ne *Il compagno dagli occhi senza cigli* e nelle pagine del *Notturno* dedicate alla madre moribonda ». Il miglior Pascoli, caduto ormai l'interesse per il problema del carattere frammentario della sua poesia, va ricercato « in quelle liriche in cui il contrasto fra presente e passato, fra impressione diretta e simbolo, fra maturità e infanzia si presenta nel modo più consapevole e dà luogo a un sentimento profondo di smarrimento, di turbamento e di angoscia ». Il Fogazzaro è reso caratteristico dalla sua ideologia « moderata » di cattolico-liberale, la quale, politicamente retriva rispetto alle stesse posizioni ufficiali della Chiesa e di Leone XIII, spiega il tono nostalgico dell'opera e la rimormorazione risorgimentale che è in *Piccolo mondo antico*. Il Pirandello, cosciente della crisi romantico-liberale di tutto un periodo storico e di tutta una società, ci dà « una rappresentazione grandiosa e cosciente (forse la più cosciente della nostra letteratura) della alienazione umana nella società a noi contemporanea ».

L'interesse del Salinari per le relazioni fra letteratura e politica post-unitaria induce il critico a ritagliare un poco la letteratura italiana dal suo contesto europeo e a dare spiegazioni nazionali di fenomeni morali e letterari che indubbiamente in Italia non si esauriscono; il che d'altra parte rientra nell'assunto dell'opera, la quale avrebbe minor valore se presentasse ripetizioni sul noto tema del carattere europeo ed europeizzante del nostro tardo romanticismo. Piuttosto, ciò che mi sembra si debba far osservare al Salinari è che il suo quadruplice studio tende a risultare in difetto rispetto allo stesso paradigma metodologico che è nell'*Introduzione*. C'è sproporzione fra il primo e il terzo degli « stadi » in cui egli scompone l'operazione critica, ossia fra ricerca delle relazioni ideologiche, culturali ecc... che viene eseguita, e ritorno all'opera che viene appena suggerito al lettore. Ciò penso che gli accada per la tendenza al giudizio politico, che in lui prevale su qualunque altra. Ma anche penso che non sia giusto insistere negativamente su questo punto: specie quando si leggono le pagine sui rapporti fra la politica giolittiana e la cultura del tempo, o quelle sul Fogazzaro e sul movimento cattolico, così equilibrate, così ispirate a una superiore pietà critica, la novità e l'utilità di uno studio come il suo appaiono in piena evidenza.

SERGIO ANTONIELLI.

FORTUNATO PINTOR

Fortunato Pintor si è spento il 5 aprile 1960 a Roma. Era nato a Cagliari il 24 settembre 1877. Aveva collaborato a questo *Giornale* nel 1902 (**39**, 103-9) con un breve articolo sul teatro fiorentino del primo Cinquecento, argomento in cui era maestro, e l'anno dopo (**41**, 113-25) con una importante recensione di lavori su Jacopo Nardi. Molto più tardi, nel 1919 (**74**, 350-2), commemorò la scomparsa del suo condiscepolo e amico Giulio Coggiola. Da ultimo, nel 1948 (**125**, 108-24), toccò a lui commemorare qui il maggiore dei suoi condiscepoli e amici, Giovanni Gentile, e quel necrologio, per più rispetti memorabile, resta una testimonianza per sé sufficiente anche della tempra intellettuale e morale di chi lo scrisse.

Fortunato Pintor uscì sulla fine del secolo scorso da una grande scuola, alla quale poi fu sempre legato da un sentimento di giustificata fierezza insieme e di gratitudine: la Scuola Normale di Pisa. Fra i suoi maestri in quella università e scuola ebbero un decisivo influsso su di lui, come su tanti altri suoi condiscepoli, Alessandro D'Ancona e Amedeo Crivellucci. Onde un interesse diviso fra la storia letteraria e quella politica, e una forte preoccupazione che la cultura accademica non si estraniasse dalla vita della nazione e provvedesse strumenti di lavoro di largo impiego. Per il D'Ancona, prescindendo anche dall'opera sua propria di maestro e di critico, basti pensare alla *Rassegna bibliografica* che egli fondò, agile, speditamente e famigliarmente informativa, di contro a questo allora massiccio e corazzato *Giornale*, e alle cure che egli e la sua scuola (anche se solo il Bacci ufficialmente condividesse la responsabilità dell'opera) diedero al *Manuale*, su cui tante generazioni di giovani italiani si educarono allo studio della storia letteraria. La *Rassegna* del D'Ancona fu una palestra per i giovani pisani di quella scuola, e il Pintor vi collaborò ancora studente, nel 1895, e poi dal 1897 al 1902 regolarmente, con recensioni, talune ancora oggi importanti. Le tesi e i lavori di maggior impegno di quei giovani apparivano però negli *Annali della Scuola Normale* e negli *Studi storici* che il Crivellucci e il Pais avevano fondato nel 1892. La tesi italiana del Pintor, *Delle liriche di Bernardo Tasso*, uscì nel vol. XIV (1899) degli *Annali*; la tesi storica, *Il dominio pisano nell'Isola d'Elba durante il sec. XIV*, negli *Studi storici*, VII (1898), 353-97, e VIII (1899), 15-58, 213-37. La tesi sul Tasso, per cui cfr. *Giorn.*, **35**, 426-9, mi sembra che per la sicurezza della informazione e la finezza del giudizio non abbia perso validità neppur oggi. La tesi storica era un tipico penso scolastico di ricerca d'archivio e di spirituale esercizio nell'antiretorica per eccellenza storia economica di una zona eccentrica e ristretta: un buon correttivo ai fumi retorici che accompagnavano allora, e accompagnarono anche poi, una educazione soltanto letteraria. Nel campo proprio della ricerca storica il Pintor non andò oltre quel suo esperimento giovanile. Ma alla famiglia degli *Studi storici* del Crivellucci, indubbia-

mente più compatta e animosa che non quella della *Rassegna* del D'Ancona, egli rimase legato durevolmente. Era la famiglia e la casa in cui con lui crescevano, in quegli ultimi anni del secolo, taluni dei suoi condiscepoli migliori, e amici poi di tutta la vita, Giovanni Gentile per l'appunto, e Gioacchino Volpe, e Giuseppe Manacorda, e i due che col Pintor sarebbero passati alla carriera delle biblioteche, Giulio Coggiola e Luigi Ferrari, e da ultimo, nel 1899-1900, Giuseppe Lombardo Radice.

Da Pisa il Pintor passò a Firenze e qui, nel 1900, fece nella Biblioteca Nazionale i primi passi della sua carriera. Nell'ambiente di quella grande biblioteca e in quello dell'Istituto di Studi Superiori, e in genere e insomma a Firenze, spirava altra aria, l'orizzonte era più largo che a Pisa. L'Istituto in ispecie richiamava i giovani migliori di ogni scuola. In tale ambiente, la vocazione letteraria, dello studioso di letteratura italiana, prevalse nel Pintor su quella storica. Nella sua tesi pisana su B. Tasso egli aveva cautamente accennato al proposito di «illustrare storicamente alcun altro dei più pregevoli rimatori del Cinquecento». Era, come dimostrano certi lavori allora di un altro compagno e amico del Pintor, il Salza, un indirizzo della scuola, ma non era, benché i lavori per l'appunto del Salza facciano, eccezionalmente e parzialmente, prova in contrario, un indirizzo che potesse allora portare lontano. Il Pintor si mise per altra via, e si propose di ricostruire la storia del teatro comico fiorentino del Cinquecento. Un tale disegno era il più certo omaggio che si potesse rendere al maestro pisano, al D'Ancona, ma proprio per questo omaggio, e cioè per la discendenza immediata dalle *Origini del teatro italiano*, la responsabilità del compito dovette risultare più grave. Nel corso del lavoro è probabile che il Pintor si rendesse conto della inconsistenza storica di quel suo originario disegno, che del resto corrispondeva alle esigenze e illusioni di quegli anni che videro l'impianto della vallardiana storia dei generi letterari (e si pensi alla tesi fiorentina sulla tragedia del Cinquecento di Ferdinando Neri, compagno del Pintor all'Istituto di Studi Superiori). Certo è che mentre le recensioni del Pintor attestano la sua competenza di ricercatore e di studioso per tutto il corso del teatro comico fiorentino del Cinquecento (cfr. in ispecie *Rass. Bibl. d. Lett. Ital.*, VIII, 1900, pp. 257-8; 273-7; X, 1902, pagine 53-7), i saggi originali del suo lavoro appaiono invece tutti orientati sulla zona oscura e decisiva del primo Cinquecento, su quella zona cioè che dopo l'esplorazione, purtroppo non conclusasi in un libro d'insieme, del Pintor, attirò l'attenzione e l'interesse del Croce, si prestò a una luminosa indagine metrica, e non soltanto metrica, del Neri, e resta tuttavia aperta agli studi delle prossime generazioni. Quanto su quella zona, fra Quattro e Cinquecento, la ricerca fosse condotta a fondo e largamente, non soltanto sui testi, ma sui carteggi coevi e documenti d'archivio, dimostrano i pochi e a volte poco accessibili saggi che il Pintor si decise a pubblicare. Sono, oltre al già citato articolo in questo *Giorn.*, i seguenti: *Un'antica farsa fiorentina*, Firenze, 1901, per nozze Salza-Rolando e Gentile-Nudi; *Una commedia politica per la restaurazione medicea del 1512*, nella miscellanea nuziale Scherillo-Negri. *Dai tempi antichi ai*

tempi moderni, Milano, 1904; *Le prime recitazioni di commedie latine in Firenze*, nella miscellanea nuziale Ferrari-Toniolo, Perugia, 1906; *Un'antica commedia fiorentina*, nella miscellanea Mazzoni, Firenze, 1907. A questa serie si riattacca anche il saggio *Rappresentazioni romane di Seneca e Plauto nel Rinascimento*, Perugia, 1906, per nozze Provenzal-Barzelletti. In questi saggi la linea di ricerca è ben segnata, ma è inevitabile che una ricerca di tal genere offra a ogni tratto l'invenzione di altri documenti sollecitanti, su tutt'altre linee. L'ultimo saggio citato, in cui erano messe a profitto lettere di Alessandro Cortese, ha il suo seguito in quello *Da lettere inedite di due fratelli umanisti (Alessandro e Paolo Cortesi). Estratti e appunti*, pubblicato l'anno dopo (Perugia, 1907) per nozze Savj-Lopez-Proto di Albaneta. Ma il primo posto fra questi saggi di invenzione archivistica estravagante tocca, per cronologia e importanza, a *La libreria di Cosimo de' Medici nel 1418*, Firenze, 1902, per le nozze di Arnaldo Della Torre, cui tenné poi dietro l'altro *Per la storia della libreria medicea nel Rinascimento. Appunti d'archivio*, Roma, 1904, per nozze Salaris-Parducci. E ancora stanno in questa serie i *Nuovi documenti celliniani*, Firenze 1904, per nozze D'Ancona-Cardoso, *Le due ambascerie di B. Bembo a Firenze e le sue relazioni coi Medici*, nella miscellanea Rajna, Firenze, 1911, e *Un repertorio manoscritto di erudizione toscana* nella miscellanea nuziale Soldati-Manis, Città di Castello, 1913.

Già da questo elenco bibliografico sarà apparso evidente un carattere curioso: con pochissime eccezioni, gli scritti originali del Pintor furono tutti pubblicati come testimonianze di affetto e di gratitudine per maestri e amici: quasi che solo in questo rapporto di confidenza e di gentilezza umana gli riuscisse di vincere il pudore di una ostentazione pubblica di sé, della sua dottrina e del suo privato lavoro. È un esempio eccezionale, che non può essere accettato senza ovvie riserve, ma in un'età come la nostra, in cui tanta carta fu malamente inchiostrata per ambizione o per altra vanità con sì breve uso, è un esempio da meditare.

In quell'elenco di maestri e amici, dedicatari delle sparse pubblicazioni del Pintor, non figura il D'Ancona: il figlio Paolo sì, non il padre. Ma per questo, nella miscellanea di studi che gli fu dedicata (Firenze, 1901), il Pintor, con i condiscepoli Ferrari e Manacorda, si assunse la cura editoriale del volume e la compilazione della ricchissima bibliografia, che pur vi era inclusa, del maestro. Aggiornata, la bibliografia riapparve nell'opuscolo pubblicato *Nel primo anniversario della morte di A. D'Ancona*, Firenze, 1915. Più tardi il Pintor e il Gentile accettarono l'incarico di pubblicare una scelta del carteggio del D'Ancona, che la famiglia aveva messo a loro disposizione. Era un materiale enorme e di grande importanza per la storia della scuola e degli studi italiani nel tardo Ottocento. Ma la mancanza, non dirò di una tale degnissima e necessaria storia, ma delle elementari premesse, di un qualsiasi avviamento che non fosse quello, polemico, inaccettabile già allora, che qua e là era suggerito nella *Letteratura della nuova Italia*, avrebbe richiesto, perché l'impresa riuscisse, una piena e forte dedizione che né il Pintor, né tanto meno il Gentile, gravati da altri impegni, era-

no in grado di dare. L'annuncio dell'impresa e un saggio di essa, tanto più notevole allora, prima cioè dell'edizione nazionale delle lettere del Carducci (la quale ediz. però, anche per il carteggio col D'Ancona, è cronologicamente infida) furono dati dal Pintor nell'opuscolo *Lettere inedite di G. Carducci e A. D'Ancona,* Roma, 1926, per nozze De Smaele-Gentile. Suo anche è l'ottimo articolo *D'Ancona Alessandro* nella *Enciclopedia Italiana.*

Nella Biblioteca Nazionale di Firenze, il sottobibliotecario Pintor s'incontrò con un più vecchio allievo del D'Ancona che consumava ivi, senza perder giorno, le sue vacanze di professore e bibliotecario forlivese, e consumava purtroppo anche le ultime energie di un corpo stremato dalla malattia e da un lavoro che ancora oggi appare meraviglioso. Il Mazzatinti aveva già nel vol. VII (1897) dei suoi *Inventori* iniziato la descrizione dei manoscritti della Nazionale di Firenze, e solo la proseguì, anno per anno, fino al vol. X (1900). Il vol. XI (Forlì, 1901) apparve invece coi nomi congiunti del Mazzatinti e del Pintor; e così il XII (1902-3), col quale si compiva la descrizione del Fondo Nazionale e si dava inizio a quella del Fondo Magliabechiano; così finalmente il XIII (1905-6), nel quale il Pintor concludeva il comune lavoro e rendeva l'estremo omaggio al collega frattanto scomparso.

In questi stessi anni il Pintor fornì la sua collaborazione a una altra impresa bibliografica. Il suo maestro Pisano, il Crivellucci, aveva concepito l'idea di pubblicare, come supplemento agli *Studi storici,* un *Annuario bibliografico della storia d'Italia dal sec.* IV *dell'era volgare ai giorni nostri,* chiamando all'esecuzione del lavoro una schiera di giovani storici, letterati e bibliotecari, e associandosi nella sovrintendenza editoriale il collega storico Monticolo e per l'appunto il Pintor. Il materiale, essendo la storia intesa in senso largo, era enorme e difficilmente arginabile, ma la fede di quegli uomini nelle sorti magnifiche e progressive della bibliografia era più forte di ogni ostacolo. Il primo volume dell'*Annuario* apparve nel 1903, e altri, in tutto otto, seguirono fino al 1910. Oggi sarà lecito dubitare che le energie e il tempo di uomini come Crivellucci, Monticolo, Pintor e altri di quel gruppo (persino Ferdinando Neri fornì ai primi volumi la sua collaborazione) fossero bene spesi in una simile impresa, ma a parte l'utilità immediata che l'*Annuario* poté avere in quegli anni, bisogna pensare alla legittimità e necessità dello sforzo che la cultura italiana aveva prodotto negli ultimi decenni dell'Ottocento e tuttavia doveva produrre ai primi del nostro secolo per aggiornare e riorganizzare se stessa sul piano della storiografia europea.

Nessuna riserva è possibile di fronte alla terza, individuale, impresa bibliografica del Pintor in quegli anni. Michele Barbi che lo aveva sperimentato assiduo e buon collaboratore del suo *Bullettino della Società Dantesca Italiana,* gli affidò l'incarico di compilare l'indice decennale (1893-1903) del *Bullettino* stesso. L'*Indice* uscì nel 1912, con un ritardo di cui solo chi abbia tentato un tal genere di lavoro può forse rendersi esatto conto. Ma uscì tale che ancora molti anni dopo il Barbi poté definirlo « eccellente ». È stato ed è, come anche

più recentemente lo definì il Casella, un «sussidio indispensabile per gli studiosi».

Nel 1903 da Firenze il Pintor fu chiamato a Roma come Direttore della Biblioteca del Senato: a 26 anni toccava quello che poteva considerarsi, e di fatto fu, il culmine della sua carriera di funzionario. È curioso, ma non credo sia senza riscontro il fatto, che a Roma, dove poi tutta la sua vita doveva svolgersi, non gli riuscì, come studioso, di mettere radici. Come dimostra il quadro fin qui disegnato della sua attività, necessariamente comprensivo anche dei primi anni romani, egli rimase, come studioso, fedele a Pisa e a Firenze, alla Nazionale e all'Archivio di Stato fiorentini. Per contro a Roma, e in ispecie nella biblioteca del Senato, di quel che il Senato era allora, con una rappresentanza cospicua, non propriamente né esclusivamente politica, dell'alta cultura, è spiegabile che acquistasse maggior forza quella preoccupazione che il Pintor portava in sé fin dalle origini e che la sua educazione pisana e fiorentina non aveva certo indebolito, di servire con sacrificio di sé a una causa che fosse di pubblica utilità. Meno strano di quel che a prima vista possa sembrare è il fatto che la migliore e maggiore opportunità di un tal servizio gli si presentò tardi e quando le condizioni generali dell'Italia e di Roma in ispecie rendevano più difficili a uomini del suo stampo la collaborazione. Nella prima guerra mondiale, benché ormai quasi quarantenne e benché alieno se altri mai da ogni violenza, il Pintor combatté con la bravura propria degli uomini della sua gente e del suo nome. Nel dopoguerra, tornato al suo ufficio, si trovò presto a disagio: il Senato non era la Camera dei Deputati, ma neppure la Biblioteca del Senato poteva a lungo andare offrire un sufficiente riparo. Il Pintor era, come s'è detto, alieno da ogni violenza e cristianamente paziente della violenza altrui, ma, dolcissimo in apparenza, era nell'intimo suo inflessibile. Nel 1929 lasciò la biblioteca del Senato e si ritirò a vita privata. In quell'anno stesso era uscito il primo volume dell'*Enciclopedia Italiana*. Fin dagli inizi dell'impresa il Gentile aveva voluto accanto a sé il suo vecchio compagno di scuola. Dopo le sue dimissioni dal Senato, il Pintor dedicò pressoché intiera la sua attività all'*Enciclopedia* e in ispecie a un'impresa parallela, non meno e forse più necessaria, che avrebbe dovuto seguire da vicino la completa pubblicazione dell'*Enciclopedia*: un grande *Dizionario Biografico degli Italiani*. La pubblicazione dell'*Enciclopedia* ebbe termine, col volume degli Indici, nel 1939. Le difficoltà degli anni che seguirono, così della guerra come del dopoguerra, non richiedono illustrazione. Neppure forse occorre illustrare le difficoltà intrinseche di un'impresa come quella del *Dizionario*, superiori, dato il carattere della tradizione storica italiana, a quelle che per opere analoghe furono brillantemente superate fin dal secolo scorso in altri paesi. Nessuna difficoltà, esterna e interna, prevalse mai fino all'ultimo sulla fermezza di proposito del Pintor. L'uomo che con tenace rammarico ma rassegnatamente aveva sacrificato i suoi giovanili disegni di ricerca, e che sempre aveva prodigato e disperso i doni del suo tempo, della sua bontà e intelligenza a beneficio di questo o quello, nel *Dizionario Biografico degli Italiani* riconobbe l'impresa di importanza nazionale cui poteva e doveva essere legato il suo nome

in un tempo in cui la nazione più aveva bisogno di essere aiutata e difesa, non con la retorica nazionalista ma con la fermezza e certezza della storia. Il Pintor lavorò strenuamente a questa impresa fino al 1959, reggendo all'età grave e a gravissimi lutti famigliari, gravissimo in ispecie quello del nipote Giaime, amato e educato come figlio, gloriosamente caduto nella guerra di Liberazione. Non è il caso di turbare la dolente serenità di questo necrologio rammentando le circostanze che in ultimo lo costrinsero a dimettersi dalla carica di Direttore del *Dizionario*, proprio quando la pubblicazione era in vista (il primo volume è ora uscito, Roma, 1960). Anche, e particolarmente in tali circostanze, egli si dimostrò, quale sempre era stato, inflessibile custode della sua coscienza netta.

La direzione di un'impresa come il *Dizionario Biografico degli Italiani* non sarebbe stata possibile a uomo che non avesse avuto, come il Pintor ebbe, un sicuro dominio di tutta la storia d'Italia. S'è detto che, come studioso, egli era rimasto fedele alla sua giovanile esperienza pisana e fiorentina. Ed è vero; ma a Roma nella piena maturità e nella piena anche dedizione a un'impresa come l'*Enciclopedia*, come il *Dizionario Biografico*, in anni cupi e poi tragici, egli aveva preso a vedere le cose in altro modo, da una specola più alta. In silenzio aveva tenuto dietro sempre al corso degli studi e si era messo in grado di giudicare uomini e cose con la informazione precisa, l'attenzione al particolare e la gentilezza di tocco, che sempre erano state sue proprie, ma con il distacco anche e il senso delle proporzioni di una visione più ampia. Non era nella sua natura di fare sfoggio di queste qualità; ma per fortuna egli accettò di collaborare alla miscellanea dedicata a Vittorio Rossi, *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana* (1886-1936), Firenze, 1937, passando in rassegna nel suo contributo, con cui si apre la miscellanea (vol. I, 3-46), le opere generali, cioè le storie letterarie, e i sussidi bibliografici e le riviste e raccolte del cinquantennio. La miscellanea Rossi è bella, degna veramente dell'uomo cui fu dedicata, ma in essa il contributo del Pintor mi pare ancora, rileggendo dopo oltre vent'anni, quel che mi parve allora, recensendo in questo *Giorn.*, una delle cose più belle. Perché più su si è lamentata la mancanza di una storia degli studi e della scuola in Italia nel tardo Otto e primo Novecento, sarà il caso di dire che il contributo del Pintor è a tale storia futura un avviamento eccellente. Giova così concludere questo commiato, come forse egli avrebbe voluto: rivolgendo da lui che ci ha lasciato e dal suo lavoro che resta, lo sguardo verso il futuro, verso la continuità di un lavoro che di generazione in generazione faccia onore all'Italia.

CARLO DIONISOTTI.

CASA EDITRICE LOESCHER-CHIANTORE - TORINO

VIA VITTORIO AMEDEO, 18

LUDOVICO ACTIS-PERINETTI

GLI ILLUMINISTI ITALIANI

Una antologia dagli scritti di

FILANGIERI PAGANO BECCARIA GENOVESI GALANTI
DELFICO GIOIA

Nel quadro di un rinnovato interesse per il movimento illuministico, questa silloge si propone di mostrare la sostanziale complementarietà dei vari temi affrontati dai più vivi fra gli scrittori italiani settecenteschi inseribili nel moto dell'illuminismo europeo.

Estratti dalle opere del Filangieri, del Pagano, del Beccaria, di Pietro Verri, del Genovesi, del Delfico e di altri sono pertanto presentati allo scopo di illustrare gli atteggiamenti dell'illuminismo italiano di fronte ai problemi del diritto, della politica, dell'economia, della morale e della storia, ricercandone l'unitarietà non tanto nelle singole conclusioni quanto piuttosto nella comune ispirazione razionalistica e nella puntuale e precisa riaffermazione della responsabilità sociale e politica dell'intellettuale.

Classici della filosofia - Collana di testi
con introduzione e note diretta da
FRANCO LOMBARDI - Un vol. pp. XXVI-160

SULLA GENESI DEL REALISMO DANTESCO

Domenico Guerri nell'ottavo capitolo del suo vivace volume intitolato *La corrente popolare nel Rinascimento,* tenace nel proposito di dimostrare falsa l'attribuzione a Dante Alighieri della tenzone con Forese Donati, a conferma ed integrazione delle affermazioni contenute nel capitolo precedente, si lascia andare a questa preziosa confessione: « Inoltre, davanti a un'umanità così volgare e invereconda, quale s'era scoperta nella tenzone protetta dall'ombra di Dante (e parrà deteriore sottratta a quella protezione), io non avrò da turbarmi ripensando Beatrice e lo stile della 'lode'; ma al contrario ritroverò quell'umanità tal quale in componimenti coevi e paralleli... Ne ho d'avanzo *per liberare il nome di Dante da questa brutta lebbra, ch'è ciò che soltanto mi preme;* e per restituirla ad oscuri nepoti, che se la portavano addosso... » (1). Preziosa confessione, si diceva, che rivela esplicitamente quanto peso possano avere, in indagini che pur dovrebbero essere rigidamente scientifiche ed obbiettive, lo spirito apologetico e l'intervento del giudizio morale. La tenzone fra Dante e Forese la cui autenticità sappiamo ormai essere fuori d'ogni dubbio (2), veniva infatti a turbare fastidiosamente un

(1) D. Guerri, *La corrente popolare del Rinascimento,* Firenze 1931, pp. 121-122. La sottolineatura, naturalmente, è nostra.

(2) È d'obbligo il rinvio agli studi che ad essa ha dedicati M. Barbi, in « Studi Danteschi », IX, 1924, pp. 5-149 e XVI, 1932, pp. 69-103; poi in *Problemi di critica dantesca,* vol. II, Firenze 1941, pp. 87-214. Ora si può vedere il primo dei due studi anche in Dante Alighieri, *Rime della « Vita Nuova » e della giovinezza,* a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze 1956, pp. 275-373.

ideale ritratto di Dante, tracciato per appagare più le aspirazioni del cuore che le esigenze della storia, oggetto di ammirazione senza limiti e quasi disumano nella sua straordinaria perfezione. Ritratto ideale ed apologetica condizione critica, in verità, diffusi ed accettati più che non si creda in vaste zone degli studi danteschi; sicché l'imbarazzo, di fronte alla tenzone, e, più che l'imbarazzo, il turbamento, non è solamente di Domenico Guerri, ma anche di molti altri studiosi di Dante. Troppo spesso nell'esame e nell'apprezzamento delle *Rime* dell'Alighieri si è sorvolato sulla tenzone, citandola appena, forse soltanto per desiderio di completezza, ma svuotandola d'ogni possibile significato e valore positivo (1) proprio sul piano della resa storico-letteraria, là dove essa offre acre sapore e curioso di esperienze ancora incerte ed irrequiete. Questa direzione di studio sarebbe stata, noi crediamo, assai interessante, poiché probabilmente avrebbe condotto almeno ad una più esatta conoscenza del poeta in uno dei momenti più veramente critici della sua vita. E troppo spesso, anche, la tenzone fu valutata con arcigno, e rigido e rigoroso, giudizio morale, come se suscitasse scandalo e sorpresa in una predisposizione spirituale, della quale le citate parole del Guerri potrebbero ben

---

(1) Per esempio B. Croce non ne parla nel suo volume sulla poesia di Dante, Bari, V ediz., 1943, in un capitolo che pure ha per titolo *Il Dante giovanile e il Dante della Commedia*; e solo vi allude assai vagamente a p. 117, a proposito dell'episodio del *Purgatorio*. Neppure E. G. Parodi le dedica un giudizio nel suo serrato esame delle *Rime* nella miscellanea *Dante, la vita, le opere* ecc., Milano 1921, pp. 52-67. U. Cosmo, *Guida a Dante*, Torino 1947, pp. 32-35, illustra la tenzone solo in sede biografica, ma ne tace completamente nel capitolo *La preparazione al poema*. Lo stesso F. Maggini, cui pure, come vedremo, non sfugge l'importanza della tenzone, la ricorda solo come documento biografico alle pp. 22-23 della sua *Introduzione allo studio di Dante*, II ediz., Bari 1942, ma la esclude dall'esame che occupa il capitolo sulle *Rime*. Anche F. Montanari, recentemente, nel suo volume *L'esperienza poetica di Dante*, Firenze 1959, ricorda la tenzone qua e là, di sfuggita, senza mai aggredirla di fronte ed apertamente, ma solo recandola a testimonianza del « traviamento », particolarmente a p. 97. E l'elenco e l'esemplificazione potrebbero continuare.

essere assunte a veritiero emblema: dalla « triviale diatriba » dello Zonta (1) all'« abiezione » del Cosmo (2); dalla « brutta pagina » che il Momigliano (3) avrebbe voluto cancellare dalla vita e dall'opera di Dante, al « poeta incanagliato » quale appare agli occhi del Pietrobono (4) (ed *incanagliato* è parola invero assai ritornante per questo episodio della vita dell'Alighieri) e così via, senza rimedio. Sicché ebbe buon gioco ed arguto il Papini, che in certo modo era però fuori dell'orto sacro e combatteva sull'altra sponda, a scrivere: « In ogni modo, per coloro che sognano un Dante tutto severo, tutto impietrito nella filosofica gravità e in ogni giorno della vita immerso nella contemplazione delle angiole terrestri e degli angioli dell'empireo, è uno scandalo grosso vedere il poeta lacrimoso e metafisico che, poco dopo la morte di Beatrice e forse nel tempo stesso in cui componeva la mistica *Vita Nuova,* si accapiglia alla becera con un ghiottone in fama di ladro e usa e riceve parole che fanno pensare più alla malavita che al nobile mondo di visioni e d'idee nel quale pareva che il giovane poeta avesse posta la sua costante abitazione » (5).

Certo è che la tenzone costituisce l'elemento più vistoso e si direbbe clamoroso della crisi di Dante dopo la conclusione del primo organico ciclo della vita, dell'esperienza e dell'attività letteraria di lui: il ciclo insomma dello Stilnovo e della *Vita Nuova*. Far risalire infatti, come propongono taluni dantisti anche insigni, quel virulento scambio di sonetti all'epoca immediatamente successiva alla morte del padre di Dante (avvenuta appena prima del 1283) cozzerebbe contro troppo ardue difficoltà;

---

(1) G. Zonta, *La lirica di Dante*, in questo « Giornale », Suppl. n. 19-21, 1922, p. 142.

(2) U. Cosmo, *Guida* cit., p. 34.

(3) A. Momigliano, *Elzeviri*, Firenze 1945, p. 40.

(4) L. Pietrobono, *Intorno alla data delle opere minori*, in « Giorn. dant. », XLII, n. s. XII, 1939, p. 61; ora in *Nuovi saggi danteschi*, Torino, s. d.

(5) G. Papini, *Dante vivo*, Firenze 1943, p. 124.

le quali invece perderebbero ogni loro mordente quando lo si assegnasse agli anni subito precedenti il 1296, che vide la morte di Forese. E pur concedendo che i vv. 115-117 del XXIII del *Purgatorio* non si riferiscano precisamente ai maledici sonetti della tenzone, e che quell'incontro tra Forese e Dante non emerga dalla memoria dell'episodio terrestre (tuttavia contro ogni nostra convinzione), rimarrebbe pur sempre l'affermazione contenuta nei vv. 118-120 dello stesso canto (« Di quella vita mi volse costui — che mi va innanzi... ») a riportare la tenzone all'epoca del cosiddetto « traviamento » di Dante; e cioè almeno agli anni successivi alla morte di Beatrice. Un adattamento cronologico a posteriori del momento della tenzone alla finzione del poema ci sembra alquanto tendenzioso e arbitrario, e comunque niente affatto persuasivo (1). Sicché bisognerebbe, senza grossi scrupoli, concludere che la composizione dei sonetti contro Forese va fissata all'incirca nello stesso tempo in cui Dante pettinava la prosa della *Vita Nuova* e, trascegliendo rime da rime, disegnava con

(1) Questa è la soluzione proposta da U. Cosmo, *Guida* cit., pagine 33-34. A nostro avviso, assumono valore decisivo tutti gli elementi raccolti dal Barbi, pur con estrema circospezione e con prudenza forse addirittura eccessiva, nel suo cit. studio sulla tenzone, a favore del limite cronologico 1290-1296; e anzi tal limite noi stringeremmo agli anni 1293-1296, secondo quella che il Contini (Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, II Ediz., Torino 1946, p. 91) chiama « ipotesi corrente », giudicandola come « la più breve e la più probabile » Ed è anche sostanzialmente l'ipotesi di D. Mattalia (in Dante Alighieri, *Le rime*, introd. e comm. di D. Mattalia, Paravia, 1943, p. 69) fra gli altri, e di N. Sapegno (in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, vol. II, *Purgatorio*, Firenze 1956, p. 260); e lo fu com'è noto di I. Del Lungo, *Dante ne' tempi di Dante*, Bologna 1888, pp. 440-441. Avvertiamo tuttavia che l'altra ipotesi, la quale riporterebbe la tenzone in su di quasi dieci anni, già del Torraca (*Nuovi studi danteschi*, Napoli 1921, p. 39), di V. Rossi (in « Bull. della Soc. Dant. Ital. », XI, 1904, pp. 302-303), di G. A. Venturi (*Il Canto XXIII del Purgatorio*, in « Giorn. Dant. », XVIII, 1910, pp. 3-5), e di altri, resiste ancora nel Cosmo, come s'è visto, in Siro A. Chimenz (*Dante*, Milano s. d., p. 31; estr. dalla *Letteratura italiana. I Maggiori*, Milano 1956) e forse anche in M. Apollonio, poiché nella sua monografia su Dante (II ediz., Milano 1954) il capitolo sulla tenzone precede quello sulla *Vita Nuova*.

linee sottili la sua vaga e patetica storia d'amore e ne riviveva in memore prospettiva le appassionate ragioni psicologiche e le impegnative esperienze tecniche (« Questo sonetto in quattro parti si può dividere... », « Questa canzone, acciò che sia meglio intesa, la dividerò più artificiosamente che l'altre cose di sopra. E però prima ne fo tre parti... »). Ché anche i sostenitori di una doppia redazione del giovanile libello non rifiutano di aderire all'opinione, generalmente accettata, che pone l'orditura della *Vita Nuova* « nei primi anni dell'ultimo decennio del sec. XIII » (1). Non può essere una coincidenza casuale; certo è coincidenza assai singolare, davvero molto strana. Proprio per questo, e così come essa si presenta, avrebbe dovuto sollecitare la curiosità e l'attenzione degli studiosi. In verità, non ci risulta che qualcuno se ne sia radicalmente preoccupato.

Quando Dante si dette a comporre la *Vita Nuova,* aveva superato i venticinque e non aveva ancora raggiunto i trent'anni. Si era autorevolmente attestato nel circolo di una vibrante ed umbratile cultura, ma insomma era un giovane. La sua era una personalità, è vero, in vigoroso divenire, ma ancora, in definitiva e rispetto alle future prospettive, immatura ed inquieta. Il mordente giudizio col quale Alfredo Schiaffini inizia in *Tra-*

(1) L'indicazione, anche questa volta così prudente e circospetta, è del BARBI, *La data della Vita Nuova e i primi germi della Commedia*, in *Problemi di critica dantesca*, vol. I, Firenze 1934, p. 100. Il PIETROBONO, strenuo e tenace assertore della duplice redazione della *Vita Nuova*, pone il rimaneggiamento dopo il 1307, ma la prima composizione proprio nel 1293 (*Saggi danteschi*, Torino 1954, cap. *La Vita Nuova*, p. 22, e tutto il successivo cap. *Il rifacimento della Vita Nuova e le due fasi del pensiero dantesco*, p. 25-98); e con lui B. NARDI, *Nel mondo di Dante*, Roma 1944, cap. *Dalla prima alla seconda Vita Nuova*, pp. 1-20; il quale è poi tornato assai spesso sulla questione, anche se saltuariamente. È noto che il BARBI non era di quest'avviso (cfr. particolarmente *Razionalismo e misticismo in Dante*, in *Problemi* cit., II, pp. 1-86), poiché la tesi della doppia redazione implica un valore diverso da quello che egli crede doversi attribuire, al cosiddetto « traviamento » di Dante, come vedremo. Sulla questione della doppia redazione del giovanile libello, a sostegno della posizione del BARBI, si veda anche, più avanti, la nota 2 di pag. 506.

dizione e poesia il capitolo dedicato alla *Vita Nuova* (1) coincide in sostanza con la stessa posizione di Dante verso l'opera giovanile al tempo del *Convivio;* quando, pur protestando di non intendere « a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella », l'Alighieri riconosce che « certi costumi sono idonei e laudabili ad una etade, che sono sconci e biasimevoli ad altra » (*Convivio,* I, 1, 16-17) ; e aggiunge, poco più oltre, che « con più alto stilo » egli darà, « ne la presente opera, un poco di gravezza, per la quale paia di maggiore autoritade » (I, IV, 13). È appunto una questione di maturità, in vista di un impegno ormai totale, integrale, senza residui. Lo Stilnovo preoccupò la giovane personalità del poeta fiorentino, ma fu ben lungi dall'esaurirne le capacità e soprattutto le ambizioni. È vero : nell'ambito della « scuola » Dante aveva coltivata un'aiuola tutta sua, descrivendo una « progressiva rinuncia ad ogni appagamento che venga dall'esterno », e significando « non già le vicende esterne del suo o dei suoi amori, non le sue illusioni e delusioni, speranze e disperazioni d'innamorato ; ma l'amore in sé, nella sua essenza nobilitante : come pura interiorità, moto di elevazione » (2). Era questa la manifestazione, « laudabile » e « idonea » alla gioventù, della sua indefettibile tempra di moralista ; ma era anche una meditata riduzione a posteriori di una carriera poetica fin allora non altrettanto lineare. La scelta delle liriche ed il loro ordinamento nella narrazione amorosa obbediscono a precisi intendimenti, che potrebbero appa-

(1) « Dante giovane, accedendo alla scuola iniziata dal Guinizelli, e che doveva perfezionare e rappresentare come il più insigne campione, se ne assimila i motivi e gli schemi (*res nullius*), senza però riuscire a sorpassarli e trasformarli del tutto nell'individualità dell'opera sua : non nella corrente promossa dagli stilnovisti e non in quell'età giovanile, era possibile al poeta trovare la propria strada ed esprimere compiutamente se stesso » ; a p. 91 di *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio,* II ediz., Roma 1943.

(2) Così, finemente, U. Bosco, *Il nuovo stile della poesia duguentesca secondo Dante,* in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di B. Nardi,* Firenze 1955, vol. I, pp. 95 e 96.

rire perfino polemici; sono, comunque, programmatici. Un gruppo di liriche per Beatrice, si sa bene, non entrò a far parte della *Vita Nuova;* ma esso rimane tuttavia nelle *Rime* a testimoniare e documentare l'irrequietezza e lo spirito critico della esperienza stilnovistica di Dante Alighieri (1). E la coscienza che con la canzone « Donne ch'avete intelletto d'amore » egli avesse tratto fuori le « nuove rime » propriamente sue accanto a quelle dei suoi amici e sulla linea del suo nuovo maestro, viene da Dante raggiunta gradualmente e progressivamente dopo il ripudio del primo guittonianesimo, con oscillazioni e incertezze. Ma al momento in cui egli opera il suo primo consuntivo poetico con la composizione della *Vita Nuova,* quella coscienza non può non esser già ben chiara in lui, perfezionata, definita. Quando si è in grado di guardare con tale sicurezza e con tale distacco ad una propria esperienza, valutarla così acutamente e compostamente nella sua efficacia e nella sua validità, paragonarla con tanta chiarezza ad analoghe esperienze per sfrondarne il troppo e il vano e metterne in luce sostanzialmente l'autonomia e la singolarità, allora non si deve aver timore d'affermare che quell'esperienza è già del tutto compiuta, che insomma un ciclo si è chiuso davvero e che una netta frattura sta aprendosi con l'esaurirsi dell'impegno partecipe e vitale. Non sembri un paradosso: ma quando

---

(1) Se non la canzone « La dispietata mente » ed i sonetti « Ne le man vostre » e « Di donne io vidi », nel quale ultimo sonetto il Barbi tuttavia riconosceva Beatrice nella donna accompagnata d'Amore (cfr. *Rime*, cit., p. 267), certamente le canzoni « E' m'incresce di me » e « Lo doloroso amor » (qui Beatrice è espressamente nominata al v. 15), per le quali l'accordo fra i dantisti è pressoché unanime. Ma la lettura delle rime del tempo della giovinezza offre la documentazione diremmo inoppugnabile dell'irrequietezza dantesca pur nell'ambito della scuola o ai margini di essa; e ci rivela, per contrapposto, le specifiche ragioni tonali coscientemente e programmaticamente perseguite da Dante nell'escludere talune dalla organica stesura della *Vita Nuova*: per es., l'arcaicità di « Lo doloroso amor » rispetto ai modi dello stilnovo dantesco; oppure la famigliarità del son. « Un dì si venne a me Malinconia » rispetto al « rarefatto clima » del libello (G. Contini, commento cit., p. 79 e 89. E così via.

Dante trasceglie le rime da includere nella *Vita Nuova* e le illustra tecnicamente per rivelarne l'interna costituzione e le seziona e le disseziona, e ne tenta correzioni e rifacimenti, e le inserisce nella vaga narrazione di una prosa controllatissima perseguendo quel tono organico ed unitario che considera il « suo », egli non è più uno stilnovista; potenzialmente quell'avventura è già superata e lontana, vissuta integralmente, esaurita. « Dante — affermeremo con F. Figurelli — ha raggiunto il pieno dominio della cultura letteraria in cui sino ad ora s'è mosso, portandola al suo massimo sviluppo e alla suprema sintesi, e la sua esperienza di poeta d'amore è ormai pienamente consumata, come mostra il fatto stesso che egli nella *Vita Nuova* se ne fa storico e critico. È il compiersi di una fase del suo svolgimento poetico, culturale e morale, l'esaurirsi di determinati interessi spirituali, in coincidenza col termine della sua giovinezza "fervida e appassionata". E la *Vita Nuova,* che ne è la sintesi e la storia ideale, segna nello stesso tempo, per confessione di Dante, il suo commiato da essa » (1). Commiato dalla giovinezza « fervida e appassionata »: in realtà commiato dalla Beatrice stilnovista e dai miti culturali che essa ha impersonificato. La stesura organica e unitaria della *Vita Nuova* pone in rilievo l'irrequietezza degli anni precedenti e rivela già l'esistenza di una crisi, l'acuirsi di un'insoddisfazione, di un travaglio, pur nella riaffermazione palese di un sano e solido moralismo, ora che la narrazione è ancorata, mediatamente e consapevolmente, all'unico centro vitale del sentimento d'amore « come pura interiorità e moto di elevazione ». Nel che, in realtà, più che nella « raffinata elaborazione letteraria » (2) e più che in una compiacenza di preziosismo stilistico, sulla quale forse un po'

---

(1) F. Figurelli, *Costituzione e caratteri della Vita Nuova di Dante,* in « Belfagor », III, 1948, p. 683.

(2) Come invece afferma ancora F. Figurelli, *Costituzione* cit., p. 682. La precedente virgolatura, già citata, appartiene a U. Bosco.

troppo si insiste, è da cogliere il carattere sostanziale, e insomma l'unità stessa della *Vita Nuova*.

Ma dunque quali nuovi interessi ora urgono nell'animo di Dante? Quali voci nuove, e nuove sirene, risuonano al suo sensibilissimo udito interiore? È ormai chiaro che la *Vita Nuova* ci dà una visione tronca ed unilaterale della giovinezza dantesca, critica e riflessa; della giovinezza, beninteso, culturale, non biografica e cronachistica. Dante dovette pagare in quei primi anni di impegnativo lavoro il suo tributo al guittonianesimo; dovette pagarlo alla poesia giocoso-conviviale (« Sonar bracchetti e cacciatori aizzare ») ; e perfino, indirettamente, alla poesia siciliana. Né suoi amici furono soltanto e Guido e Lapo e Cino; ché egli ebbe relazione con Meo dei Tolomei da Siena, e certo ancor più vicino fu a Cecco Angiolieri, anch'egli da Siena. Si crede comunemente che Dante e Cecco possano essersi incontrati e conosciuti di persona durante la guerra contro Arezzo, nella quale i fiorentini ebbero alleati i senesi. Ed è probabile che entrambi abbiano combattuto a Campaldino (1289), ove il capo Corso Donati tanto meritò della vittoria. Appartengono agli anni appena successivi al 1290 due almeno dei tre sonetti che ci rimangono (tutti del Senese), di una corrispondenza tra i due poeti, « Lassar vo lo trovare di Becchina » e l'altro « Dante Alighier, Cecco il tu' servo e amico » ; prove di rapporti non superficiali e provvisori da breve incontro, ma di un'amicizia che col passar degli anni doveva fatalmente degenerare in polemica disistima (« Dante Alighier s'i' so bon begolardo »). Particolarmente interessante è il secondo sonetto, nel quale l'Angiolieri con un ossequio già non privo di una punta d'ironia beffarda sembra compiacersi di cogliere in contraddizione il sottilissimo poeta stilnovista, in quanto autore del sonetto « Oltre la spera che più larga gira » :

« Ch'al meo parer ne l'una muta dice
che non intendi su' sottil parlare,
a que' che vide la tua Beatrice;

e puoi hai detto a le tue donne care
che tu lo 'ntendi; e dunque contraddice
a se medesmo questo tu' trovare ».

Né ci meraviglia tanto l'ambiguo ma prevedibile strale angiolieresco, quanto piuttosto il conto che Dante sembra averne fatto, anzi l'attenzione a lungo persistente che il poeta fiorentino quasi certamente vi dedicò. Se infatti nella partizione contenuta nel paragrafo XLI della *Vita Nuova* non si voglia cogliere la preoccupazione di rintuzzare l'accusa di contraddizione mossagli dall'Angiolieri, che il D'Ancona ed il Casini tuttavia ritengono piuttosto evidente (1), è quasi certo che ad essa Dante alludesse nel *Convivio* (III, IV, 9 sgg.), polemizzando ancora parecchi anni dopo il fatto e nonostante fosse già avvenuta la piena rottura fra i due (2). Subì, dunque, Dante Alighieri, anche se per un tempo fugace della sua vita e della sua esperienza letteraria, il fascino

---

(1) Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, commento di T. CASINI, III ediz., Firenze 1932, pp. 139-140.

(2) Cfr. M. MARTI, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa 1953, pp. 101-102, delle quali sarà più avanti corretta l'interpretazione del sonetto cavalcantesco « Io vegno il giorno a te infinite volte »; nonché, dello stesso, *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano 1956, p. 229. Sempre a proposito del sonetto « Dante Alighier, Cecco 'l tu' servo e amico », ci arrischiamo qui di proporlo come ulteriore indizio, o prova, contro la tesi della duplice redazione della *Vita Nuova*, timorosi che qualcuno, nella sterminata bibliografia dantesca, abbia già battuto questa strada; del che, se così fosse, chiederemmo subito scusa al benevolo lettore. È, dunque, da considerare: *a*) Il son. « Oltre la spera » secondo i sostenitori della doppia redazione dovrebbe appartenere appunto alla parte aggiunta o rifatta, in quanto la prima redazione si sarebbe conclusa col trionfo della donna gentile; *b*) Il son. « Dante Alighier, s'i' so bon begolardo » dell'Angiolieri rivela una piena rottura fra i due poeti e fu scritto negli anni della prima residenza veronese di Dante (« s'eo so fatto romano, e tu *lombardo* », v. 8), cioè fra il 1303 ed il 1304; *c*) Il son. dell'Angiolieri « Dante Alighier, Cecco 'l tu' servo e amico » (quello, cioè, che si riferisce al son. dantesco « Oltre la spera »), nonostante un sottile filo d'ironia, accusa rapporti ancora amichevoli, e perciò deve essere stato composto prima del 1303 (epoca della rottura), e comunque parecchi anni prima del presunto rifacimento della *Vita Nuova* (che cadrebbe subito dopo il 1307); *d*) Dunque, a maggior ragione, deve essere stato scritto prima del 1303 anche il

di una personalità così irriverente e scapigliata come quella di Cecco Angiolieri? Visse insomma un suo « momento » angiolieresco? Tutti questi indizi ne rendono legittima l'ipotesi; e, anche se permangono piuttosto labili e vaghi (ma ci sarebbero problemi, se per ogni questione fosse bell'e pronta la prova risolutiva?) inducono a fissare quel « momento » all'incirca nello stesso periodo di tempo durante il quale, con la composizione della *Vita Nuova,* Dante rivelava già esaurita la sua prima grave esperienza poetica; o al più, poco distante da esso, e immediatamente posteriore.

È assai probabile che al tempo del noviziato, quando il giovane poeta fiorentino proponeva una sua candidatura, col sonetto « A ciascun'alma presa e gentil core », alla letteratura militante e fervida della sua città, egli giudicasse solo degna di riso e solo burlescamente valida la risposta rivoltagli dal suo corrispondente Dante da Maiano: « Làvati gli attributi maschili, costui gli suggerisce, e ti passerà il calore che ti fa farneticare ». Qui, infatti, la dottrina di Bruno Nardi, il quale ci persuade a cercare e a trovare con lui nel singolare sonetto del maianese tutti gli elementi possibili delle credenze mediche e scientifiche di quel tempo, non ci trova altrettanto consenzienti che nei versi di Dante da Maiano non ci sia « nulla di ironico, di sgarbato o di volgare » (1). La « comicità » del loro tema e del loro linguaggio è in troppo vistoso contrasto con la « tragicità » del sogno dantesco; ed il supporre, come fa il Nardi, mancanza d'intuito nel maianese rispetto alla futura grandezza di Dante (intuito che il Cavalcanti avrebbe avuto), sarebbe invece proprio una testimonianza indiretta del vero tono grossolanamente faceto di quel

---

son. « Oltre la spera ». E se ne conclude che la mirabile visione di Beatrice alla fine del giovanile libello, così come noi l'abbiamo, costituisce la conclusione della prima ed unica, e non di una presunta seconda redazione.

(1) B. Nardi, *L'amore e i medici medievali,* in *Studi in onore di A. Monteverdi,* Modena 1959, vol. II, pp. 541-542.

sonetto, se quell'argomento non fosse indebolito, per altro, dall'esistenza di tutto un difficoltoso ed artificioso carteggio poetico proprio fra Dante Alighieri e Dante da Maiano. È assai probabile, dunque, che anche Dante ci ridesse su, e considerasse il sonetto come un estroso ghiribizzo e null'altro; se non peggio. Ma forse non così dieci anni dopo, mentre egli si apprestava a tenzonare con Forese Donati, e aveva conosciuto Meo dei Tolomei, ed aveva incontrato e praticato Cecco Angiolieri. Lo avrà colpito della poesia comunque « comica » l'estrema popolarità forse già da lui desiderata e atta a lusingare la sua ambizione di poeta d'urto, e di letterato sempre più proteso ad una letteratura di vita? Rustico era considerato un maestro; i sonetti dell'Angiolieri erano fatti apposta per essere declamati nelle vie e nelle piazze. Avrà allora Dante raggiunto forse la coscienza della natura incorporea della sua poesia elusiva della realtà e metafisicheggiante? avuto la sensazione di quanto impalpabile, vanificabile, lontana dall'impetuosa e tumultuante realtà fosse la trama del suo calligrafismo liricheggiante, che rimaneva insomma principalmente una espressione di « ozio », anche se tanto alto, raffinato, aristocratico? A nostro giudizio la tenzone con Forese Donati è avvenimento quanto mai importante nella parabola dell'Alighieri. Essa rappresenta l'esplosione incontenibile di una crisi profonda che sconvolge il poeta alle radici dell'esistenza; una violenta e ribelle frattura col passato in nome di ideali nuovi e di nuove esigenze. Con essa il poeta tende le braccia ad una nuova Firenze che è e che sarà sua, la più sua; e si lancia a capofitto, senza rimpianti e nostalgie, nelle prime Malebolge della sua vita, tra San Simone e il Castello Altrafonte, tra i petti delle starne che fanno il nodo Salamone e la bonetta sì piena che non la porterebber duo somieri. La tenzone con Forese Donati è un'esperienza di stile, perché è anche e principalmente un atto di vita. E non è senza significato che il ripudio della Firenze suggerita, vanificata, stilizzata in linee e colori metafisici, di quella

che insomma appare qua e là nella *Vita Nuova,* a favore della Firenze becera e popolaresca della tenzone, ma sanguigna, nervosa e viva e pullulante della tumultuosa e minuta vita comunale, coincida, in termini di cronologia, ed in termini di esigenze ideali, con l'inizio delle nuove rime per la donna gentile, diversa e lontana da Beatrice (sia essa una donna reale, sia essa già, com'è più probabile, secondo la testimonianza del *Convivio,* madonna filosofia), e con le rime di carattere più strettamente morale. Si apre decisamente una crisi, che accompagnerà Dante fino alle soglie dell'esilio e della *Commedia,* e che già s'era in qualche modo delineata nei segni dell'irrequietezza giovanile testimoniata dall'attività extravagante nei rispetti della serrata unità e coerenza della *Vita Nuova.*

Certo, più che il giovanile libello fervido e appassionato, così singolare ed individuato, è proprio la tenzone con Forese Donati che ci porta il colore del tempo e l'atmosfera della vita comunale fiorentina. Noi proviamo come uno strano senso di disagio quando, attraverso la calligrafia della *Vita Nuova,* cerchiamo di cogliere la realtà, il fluire della storia, il mutare di personaggi e lo svolgersi di avvenimenti nella città amatissima e maledetta. Dante era ancora un ragazzo all'epoca della pace del Cardinal Latino (1280); ma la sua adolescenza si svolse parallelamente al radicale mutarsi delle condizioni politico-sociali di Firenze, al tramonto di vecchie e al nascere di nuove istituzioni di carattere più spiccatamente democratico e popolare, fino alla effimera reazione magnatizia efficace particolarmente dopo la guerra contro Arezzo, voluta dai Grandi, e la vittoriosa battaglia di Campaldino (1289), superata in grazia del loro concorso e della loro opera. Il decennio 1282-1292, d'importanza assolutamente decisiva nella storia del Comune di Firenze, vide il profilarsi e l'attuarsi di quei provvedimenti, che dovevano organicamente confluire negli Ordinamenti di Giano della Bella (gennaio 1293),

come già dimostrò Gaetano Salvemini (1). Quando i giudici Donato di messer Alberto Ristori, Ubertino dello Strozza e Baldo Aguglioni (il dantesco «villan d'Aguglione» di *Paradiso* XVI, 56) furono incaricati di compilare gli Ordinamenti (2), Dante Alighieri era da poco uscito dall'adolescenza ed entrato nella giovinezza; la sua famiglia era nobile, ma non magnatizia. Con quale animo avrà guardato al progressivo mutarsi degli statuti tradizionali ed alla provvisione della definitiva ed organica legislazione? Egli era amico del Cavalcanti, che apparteneva invece ad una delle famiglie più potenti e segnalate nel gruppo dei nobili e magnati fiorentini, ricca com'era di numerosi cavalieri e compresa fra quelle costrette a sodare. Guido Cavalcanti era sostanzialmente colpito dagli Ordinamenti di giustizia: la via al governo della cosa pubblica gli era in ogni modo preclusa; e tutti sanno com'egli fosse violento e fazioso e passionale nella lotta politica. Possibile che in tutti quegli anni i rapporti fra Guido e Dante fossero ristretti e limitati al solo esercizio letterario? Possibile che i due amici non avessero discusso, parlato, polemizzato su avvenimenti così importanti e decisivi e che tanto sensibilmente toccavano le loro diverse condizioni politico-sociali? Certo è che l'apertura letteraria sugli orizzonti della vita comunale fiorentina, documentata in Dante dalla sua tenzone con Forese, è seguita a breve distanza dalla partecipazione piena e totale del poeta alla vita politica di Firenze; partecipazione che, com'è noto, culminerà nel priorato del 1300 e sarà la causa di tutte le sventure dell'Alighieri, ma anche il lievito delle modulazioni più realisticamente impetuose della sua più alta poesia. La genesi della grande arte di Dante è, sì, da cercarsi nelle avventure stilistiche di lui, sempreché in queste si veda anche l'espressione di una problematica

(1) G. SALVEMINI, *Magnati e Popolani in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze 1898; ma ora Torino 1960; ai primi capitoli.

(2) R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, trad. Klein-Palmarocchi, vol. III, Firenze 1957, p. 622.

interiore non semplicemente letteraria, di un impegno integrale di vita morale, politica e sociale insieme, in un essenziale ed organico processo di formazione e di maturazione umana, che approderà poeticamente alle forme supreme del realismo. Sotto questo profilo, al contrario, l'immagine di Guido Cavalcanti è immobile, e definita una volta per tutte.

I primi Ordinamenti di giustizia fiorentini (1293, gennaio) contengono la nota disposizione per la quale chi volesse accedere alla carica di priore — carica, invero di definizione recente (1282-83), ma ben presto investita delle più alte responsabilità comunali — doveva necessariamente essere iscritto ad un'«arte», esercitarla stabilmente e non essere cavaliere (1). Era questa la via politicamente ineccepibile, per escludere i Magnati dal governo di Firenze; e questa conclusione fu poi espressamente contemplata nel « rafforzamento » agli Ordinamenti stabilito da Giano della Bella tra il 10 e l'11 aprile di quello stesso anno. Fu deciso (comma quinto) che i Grandi non potessero far parte del Consiglio dei Cento, dei Consigli del Capitano e del Consolato alle Arti; ed una volta vietato loro il Consolato alle Arti, era implicitamente vietato anche il Priorato, che da esso derivava. Comunque, la provvisione specifica non tardò ad essere formulata e promulgata, anche se si ignora in quale dei successivi « rafforzamenti » effettivamente lo fosse, del maggio, dell'agosto o del settembre del 1293: « Comunque sia, conclude il Salvemini, è certo che questa legge rappresenta come il coronamento supremo di tutta la lotta sostenuta dal Popolo contro i Grandi » (2). Una lotta assidua, senza tregua, che generò in Firenze condizioni di disordine e di tumulto addirittura rivoluzionarie, appassionatamente descritte nella loro rovente atmosfera dai cronisti fiorentini: « Molto montò il rigoglio de' rei uomini, narra Dino Compagni, però che i

(1) G. Salvemini, *Magnati* cit., p. 196: « Non può essere eletto Priore " aliquis qui continue Artem non exerceat, vel aliquis miles " ».

(2) Ivi, p. 233; e cfr. anche le pp. 222, 224 e 232.

Grandi, cadendo nelle pene erano puniti, però che i rettori temeano le leggi, le quali voleano che con effetto punissono. Questo effetto si distendea tanto, che dubitavano, se l'uomo accusato non fusse punito, che il rettore non avesse difensione né scusa: il perché niuno accusato rimanea impunito » (1). Si poteva procedere contro i Grandi anche soltanto per pubblica fama; il che li poneva praticamente alla mercé dell'odio e della faziosità dei loro nemici (2). Né la legge in questo momento ammette delitto preterintenzionale o colposo nei rapporti giuridici dai Magnati al Popolo.

Questo aspetto tumultuoso e rivoluzionario della vita politica fiorentina di questo tempo è stato ampiamente descritto da Nicola Ottokar nel suo libro sul *Comune di Firenze alla fine del Dugento* (3), nel quale agli aspetti più strettamente economici studiati dal Salvemini fanno riscontro quelli più scopertamente politici. La « rivoluzione », secondo l'Ottokar, non intacca l'assetto costituzionale fiorentino e non sposta la base sociale del potere, ma piuttosto si manifesta « in un tumultuoso predominio di fatto della piccola gente » (4). E di qual sorta di predominio si trattasse ha esattamente indicato, in sintesi, il Doren: « Il periodo che corre tra il 1293 ed il 1295 emerge... per le persecuzioni brutali, terroristiche, inflitte dalle classi inferiori ai " casati " » (5). Un provvisorio avvicinamento, se non una vera e propria alleanza, dei Grandi e del Popolo grasso contro l'irrefrenabile potere del Popolo minuto, era dunque nell'ordine fatale delle cose; così come anche prevedibile nel normale svol-

(1) D. Compagni, *Cronica*, I, 12; cito dall'edizione Palmarocchi, Milano 1935, pp. 36-37.

(2) G. Salvemini, *Magnati* cit., p. 203, p. 261 e passim; e anche più chiaramente in P. Villari, *I primi due secoli della storia di Firenze*, nuova edizione, Firenze s. d., p. 408.

(3) Pubblicato a Firenze nel 1926; si veda in particolare l'ultimo capitolo.

(4) N. Ottokar, *Il Comune* cit., p. 276 e p. 277.

(5) A. Doren, *Le Arti fiorentine*, trad. Klein, I vol., Firenze 1940, p. 46.

gimento storico ci si presenta la congiura contro Giano della Bella, l'uomo nel quale i Grandi ponevano l'origine e il sostegno di ogni loro sciagura. È l'ora del beccaio Dino Pecora, l'uomo fantoccio manovrato da forze più grandi di lui, espressione pittoresca d'ogni squarcio di emergenza politica. Con i nuovi Ordinamenti del 6 luglio 1295, dopo la cacciata di Giano e sotto la pressione dello schieramento militare magnatizio operato il giorno precedente nei punti nevralgici della città, affrontato per altro e contrastato immediatamente ed efficacemente dal concentramento delle forze del Popolo grasso presso il Palazzo e a casa dei Priori (l'altro Popolo è ormai costretto a farla da spettatore), i Grandi riescono a far cancellare le antigiuridiche disposizioni di procedura penale previste contro di loro, ed il Popolo grasso accetta che possano far parte del Collegio dei Priori coloro che siano solo iscritti ad un'« arte » qualsiasi, anche senza esercitarla, confermandosi però l'esclusione radicale dei Magnati e dei Cavalieri. La concessione, dunque, riguarda soltanto i Grandi « per accidente », ma non i Grandi « per sostanza », mentre viene definita politicamente, se non giuridicamente, la figura dello « scioperato » (1). Prende

(1) G. Salvemini, *Gli Ordinamenti della giustizia del 6 luglio 1295*, in « Arch. Stor. Ital. », s. V, vol. X, 1892, pp. 255-256; e *Magnati* cit., p. 259. Quanto alla figura dello « scioperato », N. Ottokar, *A proposito della presunta riforma costituzionale adottata il 6 luglio dell'anno 1295*, in « Arch. Stor. Ital. », s. VII, vol. XIX, 1933, afferma: « La figura di un personaggio iscritto nelle matricole e ciò nondimeno non esercitante l'arte personalmente e continuamente, è una invenzione degli storici », p. 177. In effetti ne ammettono l'esistenza reale e giuridica il Salvemini (*Magnati* cit., p. 259), il Davidsohn (*Storia* cit., p. 739), il Villari (*I primi* cit., p. 402). Nella specifica provvisione pubblicata dal Salvemini nello scritto citato all'inizio di questa nota, è detto: « ... hoc etiam addito proviso et declarato, quod quilibet popularis, dummodo non sit miles, qui *scriptus reperietur* in libro seu matricula alicuius artis civitatis Florentie in numero hominum dicte artis, in omnibus et singulis sit, habeatur et tractetur, ac etiam *ad omnia offitia* et benefitia admictatur pro artifice *et tanquam artifex qui continue artem exerceat* ». Forse l'affermazione dell'Ottokar è da interpretare nel senso che il fatto stesso d'iscriversi ad un'arte piuttosto che ad un'altra, indica nel « quilibet popularis » l'implicita capacità di esercitarla in qualche modo.

consistenza, in tal modo, una sorta di ceto intermedio, di tessuto connettivo sociale, che può servire «come cuscinetto nei dissensi tra i Popolani ed i Magnati» (1). Guido Cavalcanti, grande e magnate, ne è fuori; Dante Alighieri, nobile ma non magnate, ne costituisce un tipico soggetto.

Son cose che non si possono, e non si debbono, dimenticare quando si studia la formazione della personalità dantesca; poiché la successiva diretta partecipazione del poeta alla vita politica fiorentina e tanta parte del suo capolavoro dimostrano ch'egli non fu spettatore staccato e indifferente di siffatti avvenimenti. E che neppure il Cavalcanti lo sia stato è anche più facile arguirlo; per quanto egli poi fece, e gli avvenne. Dopo la morte di Beatrice Dante confessa di essersi dedicato a studi filosofici, leggendo intanto il *De Consolatione* di Boezio e il *De Amicitia* di Cicerone: «E sì come essere suole che l'uomo va cercando argento e fuori de la 'ntenzione truova oro, lo quale occulta cagione presenta, non forse sanza divino imperio; io, che cercava di consolarme, trovai non solamente a le mie lagrime rimedio, ma vocabuli d'autore, di scienze e di libri: li quali considerando, giudicava bene che la filosofia, la quale era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa» (*Convivio,* II, XII, 5). Si trattava, certo, di studi filosofici; ma di quelli atti a costituire una guida morale più che una soluzione metafisica; la crisi, documentata dalla tenzone sul piano letterario e stilistico, viene a riproporsi ora sotto il profilo della indagine filosofica. Morta Beatrice (in senso ideale), l'urgenza suprema è quella di dare una risposta agl'interrogativi che pone la vita, l'azione, la realtà. E l'approdo alla filosofia morale è per Dante l'unico ora possibile, quando si pensi alla natura stessa del suo carattere, già palese nella linea della più segreta, ma anche più robusta, fondamentale, ispirazione della *Vita Nuova,* come s'è detto, all'atto della sua or-

(1) R. Davidsohn, *Storia* cit., p. 739.

ganica composizione. È, a nostro avviso, assai giusta l'affermazione di Bruno Nardi, secondo la quale « questo passaggio dai problemi metafisici ai problemi morali, cioè umani e sociali... costituisce una svolta decisiva nello sviluppo del pensiero e dell'arte di Dante » (1). Morali, appunto, cioè umani e sociali; ed è opportuno trarre tutte le conseguenze di questa innegabile verità.

Su quale concreta umanità e su quale struttura sociale Dante poteva di preferenza posare lo sguardo per le sue meditazioni filosofiche, se non su quelle tumultuose e rivoluzionarie della sua Firenze tra il 1292 ed il 1295? Nasce ora il Dante *cantor rectitudinis;* nasce dall'esigenza di vivere integralmente la propria vita nei limiti e sulla guida della legge morale. La sete dantesca di giustizia, che a ben guardare è addirittura il più lontano fiat della *Divina Commedia,* è collusiva di quelle « persecuzioni brutali, terroristiche » nella Firenze di quegli anni, delle quali parla il Doren; il canto della liberalità e della leggiadria nella sua solennità severa è pur vivo di una sua dissimulata polemica sociale, non astrattamente programmatica, ma concreta e politicamente condizionata; lo stesso stilnovistico concetto di nobiltà, fiorito sulla vasta trama culturale di un appassionante *quaestio* (2), assume ora in Dante un valore oggettivo e tattile, come se fosse calato violentemente nel tumulto della realtà storica, a commisurar questa sul metro della legge morale. Ed è ovvio che noi alludiamo non soltanto alle rime (allegoriche o meno) per la donna gentile, tra le quali pur compaiono in questo periodo « Voi che 'ntendendo il terzo

---

(1) B. Nardi, *Le rime filosofiche e il « Convivio » nello sviluppo dell'arte e del pensiero di Dante,* in « Lettere Italiane », VIII, 1956, p. 280.

(2) M. Corti, *Le fonti del « Fiore di Virtù » e la teoria della nobiltà nel Duecento,* in questo « Giornale », vol. CXXXVI, 1959, pagine 1-82, ne ha illustrato, nell'ultimo paragrafo, l'aspetto « cortese » e quello « etico », non trascurando di ricondurre l'intera questione « a condizioni sociali più che politiche » (p. 77). E si veda anche N. Zingarelli, *La nobiltà di Dante,* in « Nuova Antologia », vol. LXII, 1927, pp. 409-425.

ciel movete » e « Amor che ne la mente mi ragiona » (1), caricate nel *Convivio* di così varie ed impegnative significazioni; ma soprattutto alla canzone « Le dolci rime d'amor ch'i' solia », all'altra « Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato »; a qualche sporadico sonetto (« Due donne in cima de la mente mia »), scritti nello stesso giro di tempo. Senza voler aggiungere che la canzone « Doglia mi reca ne lo core ardire », e il sonetto « Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi », e l'altra canzone « Tre donne intorno al cor mi son venute », se esulano dal cerchio della attività letteraria dantesca fra il '92-'95, dalla contemporanea meditazione filosofica e da anni di condotta politica sono interiormente condizionati, traendone origine e giustificazione critica e storica. Non è senza fondamento l'opinione del Barbi che « attorno alla filosofia disegnava Dante far come un poema di rime di vario genere (canzoni, ballate, sonetti) da porre accanto a quello già scritto in lode di Beatrice. Due amori, due celebrazioni poetiche » (2); attorno ad una filosofia, comunque, pratica, intrisa di umori politico-sociali, nata dal suo stesso essersi immerso nel tumulto delle Malebolge fiorentine col sicuro possesso di una misura spiccatamente ed inflessibilmente morale.

Dunque, non deve meravigliare che Dante finisse per scendere in lotta, in una lotta serrata, attiva, dinamica, iscrivendosi nell'arte dei medici e speziali. Non aveva da difendere particolari interessi di classe, ma solo quelli della giustizia; non aveva, non poteva avere, altre particolari ambizioni, se non quelle di operare nell'ambito della vita politica e sociale di Firenze con una presenza piena; dall'interno, non dall'esterno, com'era costretto a fare, per esempio, Guido Cavalcanti. La sua condizione di nobile, senza esser magnate, glielo permetteva, e la

(1) Allegoricamente surrettizie le definisce A. Camilli, *Le prime due canzoni del Convivio di Dante*, in « Lettere Italiane », IV, 1952, p. 89.

(2) A p. XXXI dell'introduzione all'edizione del *Convivio* a cura di Busnelli e Vandelli, II ediz., Firenze 1954.

sua decisione è il coronamento logico e ideale della sua meditazione etico-filosofica, ha il significato ed il valore di un imperativo morale, costituisce infine l'accettazione e la presa di possesso della realtà (1). Sotto questo aspetto l'esplosione critica della tenzone rivela un sapore ancora acerbo, sintomatico, anche se già evidente e significativo; come di predisposizione, di preannuncio, d'indirizzo. Guido Cavalcanti non aveva questi problemi, e forse non aveva tanta ricchezza di vita interiore. La sua solitudine e la sua scontrosità, di cui tradizionalmente s'è parlato, esaminate nei loro riflessi sociali e politici, sono forse da intendersi come espressione di fazioso disdegno e di polemica ostilità. La sua visione degli avvenimenti di Firenze è certamente più limitata ed angusta, più municipale di quella di Dante; Cavalcanti aveva il sentimento della classe sociale, cui era orgoglioso di appartenere. E doveva egli essere assai in alto nella valutazione politica dei Grandi fiorentini, certo molto più di Dante, se Dino Compagni, in un famoso capitolo della sua *Cronica* (I, 20), sembra quasi farne il rivale di messer Corso Donati nella città « retta con poca giustizia »: « Messer Corso forte lo temea, perché lo conoscea di grande animo; e cercò d'assassinarlo... »; poi, altra volta, Guido « con un dardo in mano spronò il cavallo contro messer Corso... e trascorrendo il cavallo, lanciò il dardo, il quale andò i vano ». Due tentati e mancati omicidii: era questa la legge nella quale operava politicamente Guido Cavalcanti. Una legge che Dante, futuro esule im-

---

(1) C'è discussione sull'esatto momento in cui Dante avrebbe dato la sua adesione all'arte dei medici e speziali e quindi agli Ordinamenti di Giustizia. Tuttavia l'opinione comune e più accreditata fa risalire quest'importante decisione alle settimane successive ai nuovi Ordinamenti del 6 luglio 1295 (cfr. M. Barbi, *Dante e l'arte dei medici e speziali*, in *Problemi* cit., II, p. 384; e dello stesso, più brevemente, *L'ordinamento della repubblica fiorentina e la vita politica di Dante*, in *Problemi* cit., I, p. 152). Si sa che il primo documento dell'attività politica di Dante riguarda la sua partecipazione al Consiglio Speciale del Capitano del Popolo nel semestre che si iniziò col 1° novembre 1295.

merito, non avrebbe mai accettata. Proprio all'alterigia e all'impeto orgoglioso di Guido fu tante volte attribuita la causa del suo « rifiuto » d'iscriversi ad una delle arti, onde inserirsi nel cerchio giuridico dell'amministrazione del Comune di Firenze. È un vecchio luogo comune che puntualmente ritorna nelle trattazioni letterarie e che va invece radicalmente respinto, anche se gode di nobile ascendenza. Michele Barbi già vi richiamò l'attenzione degli studiosi; ma senza molta fortuna (1). In realtà Guido Cavalcanti non ha mai potuto sdegnosamente rifiutare l'iscrizione ad una qualsiasi matricola delle arti, prediligendo la sua scontrosa solitudine d'aristocratico, perché una simile possibilità non gli fu mai offerta dalla costituzione fiorentina. Egli apparteneva a famiglia magnatizia sottoposta all'obbligo del sodare e ricca di cavalieri sia ancor vivi che di recente morti; e perciò, stando alle disposizioni sia dei primi che dei secondi Ordinamenti, era senz'altro escluso dal partecipare all'amministrazione della cosa pubblica, anche se avesse potuto chiedere e ottenere quella iscrizione. Il suo presunto « rifiuto » non può dunque costituire prova del suo orgoglio magnatizio. Ma d'altra parte, questo incontrovertibile fatto non deve indurci a dar meno credito alla esistenza in Guido dell'orgoglio di casta, come può sembrar che sia propenso a fare il Barbi, allo scopo di togliere ogni ragione di screzio tra Dante e Guido a causa delle loro diverse condizioni politico-sociali (2). Le ragioni, invece, c'erano; e anche ben profonde e valide, come s'è visto. Sicché a questo proposito ci sembrano più persuasive le considerazioni di Isidoro Del Lungo, con le quali cordialmente consentiamo: e cioè che mentre Guido rimaneva fedele alle sue idealità, Dante « anche attraverso aberrazioni e trascorsi, anche preparandosi materia di pentimento e di rimorso, si incamminava per altre vie, nelle quali Guido, né come uomo né come poeta, non era di-

(1) M. Barbi, *Guido Cavalcanti e Dante di fronte al governo popolare*, in *Problemi* cit., II, pp. 371-378, dissentendo da I. Del Lungo.
(2) Ivi, p. 375.

sposto a seguirlo » (1). Né è necessario affatto pensare, col Papini e papinianamente, al « seme d'invidia » germogliato fra i due (2).

Quando si abbia sotto gli occhi questo panorama di fatti, di idee, di valutazioni, si può effettivamente dubitare che il sonetto « Io vegno il giorno a te infinite volte », di Guido a Dante, sia stato scritto per sollevare Dante dall'abbattimento psicologico in cui egli sarebbe caduto a causa della morte di Beatrice (3). E la difficoltà sempre contrapposta a questa tesi riacquista ancora una volta e conserva tutta intera la sua forza. Quale significato, infatti, attribuire ai versi: « Solevanti spiacer persone molte, — tuttor fuggivi l'annoiosa gente »? (4). Forse che il dolore per la morte di Beatrice doveva o poteva spingere Dante a frequentare un troppo gran numero di persone, per giunta « annoiose », al giudizio di Guido? E all'occasione (*Vita Nuova*, XXXI) non dice Dante di sé: « e sì fatto divento, — *che da le genti vergogna mi parte* »? Davvero, par poco giustificato accoppiare il sonetto del Cavalcanti con la consolatoria di Cino « Avegna ched el m'aggia più per tempo » di tutt'altro tono e di più specifico e chiaro argomento (5). E non è neanche molto

---

(1) I. Del Lungo, *Dal secolo e dal poema di Dante*, Bologna 1898, p. 11.

(2) G. Papini, *Dante vivo* cit., p. 103.

(3) E, come si sa, l'interpretazione di M. Barbi, già in « Bull. », XI, 1904, pp. 12-13, e poi costantemente riaffermata. Ed è anche, fra gli altri, di U. Cosmo, *Guida* cit., p. 53, di N. Zingarelli, nel suo *Dante* vallardiano, vol. I, pp. 247-248, di F. Torraca, *Nuovi studi* cit., pp. 41-48. Il suo archetipo è probabilmente P. Emiliani-Giudici, di cui si veda il *Compendio*, nuova ediz., Milano 1864, p. 64.

(4) Secondo il Barbi, quelle parole intendono mettere in rilievo « l'intimità di Dante col Cavalcanti e dar forza alla minaccia che questo fa di non lasciarsi più vedere » (in « Bull. », XI, 1904, p. 13). Ma con ciò si pone la causa al posto dell'effetto; il quale è che Dante frequenta ora gente che non riscuote affatto le simpatie di Guido.

(5) La coincidenza dell'allitterazione « vile vita » nel sonetto (al v. 9) e nella *Vita Nuova* (cap. XXXV) può essere puramente casuale; e non può certo essere considerata prova tale da distruggere tutti gli elementi in contrario qui recati.

persuasivo attribuire il famoso sonetto allo sdegno del Cavalcanti per la deviazione retorico-stilistica di Dante documentata nella tenzone con Forese (1), perché lo stesso Guido, com'è noto, non aveva punto ritegno ad abbandonarsi anche lui ai ritmi giocosi ed alla risata un po' becera e grossolana. Se il « tuo dir » del v. 10 del sonetto cavalcantesco si riferisce realmente alla tenzone, con quale diritto poteva atteggiarsi a giudice e ad ammonitore austero l'autore di « Guata, Manetto, quella scrignutuzza », o di « Se non ti caggia la tua Santalena »; il quale scambiava rime più che scherzose con Guido Orlandi; e che, dopo avere scritta la « pastorella », doveva sentirsi dire da Lapo Farinata degli Uberti che per lui sarebbe stato assai più adatto « un bel pastore » con tutti i suoi avvenenti attributi? Non poteva, dunque, il Cavalcanti gridare allo scandalo per i sonetti della tenzone Dante-Forese. Senonché la tesi che per spiegare quel sonetto si richiama alla tenzone, è stata sempre poggiata sulla realtà del « traviamento » dantesco, morale o religioso o filosofico, o tutte le tre cose insieme, che esso fosse; è stata sempre poggiata insomma sull'*incanaglirsi* spirituale di Dante, ormai tanto grave e irrimediabile da indurre l'amico Guido a rivolgergli una buona « rimenata » (2). Si potrebbe obbiettare che neanche sotto questo profilo il Cavalcanti poteva assumere faccia aggrondata e puntare l'indice accusatore, così pronto com'egli era alla rissa e perfino all'omicidio per odio fazioso ed ostile violenza; se ciò non sembrasse più accusar Guido che scagionar Dante. La considerazione

---

(1) M. MARTI, *Cultura* cit., p. 102; una successiva e più matura meditazione ci porta ora a conclusioni diverse.

(2) Si ricordi F. D'OVIDIO, *La rimenata di Guido*, in *Studi sulla Divina Commedia*, Milano-Palermo 1901, pp. 202-214. Il D'OVIDIO parti da una giusta polemica contro l'APPEL, il quale nelle *Mélanges* dedicate al prof. Wahlund dell'Università di Uppsala (Macon 1896) aveva sostenuto che il sonetto fosse stato scritto in persona di Beatrice. Sulla linea del D'OVIDIO, fra altri, anche G. ZONTA, *La lirica* cit., pp. 142-143 e il cit. commento alle *Rime*, p. 121.

può valere tuttavia a dimostrare vana siffatta motivazione psicologica; a parte quanto in seguito si dirà circa la natura del « traviamento » dantesco (1). Ma è indubbio che il sonetto cavalcantesco non solo non recalcitri ad una spiegazione di carattere politico-sociale, ma da essa sia agevolmente e idoneamente illuminato in ogni sua parte. Ci si provò già il Lamma (2); e sulle sue orme si posero il Rivalta (3) e più recentemente il Pastine (4), additando comunque soluzioni meno stridenti di questo non facile problema. Tuttavia sia le pagine del Lamma, che quelle del Pastine, sono inficiate dal grosso equivoco del disdegnoso rifiuto del Cavalcanti; rifiuto, come abbiam visto, assolutamente inesistente, leggenda fiorita sulla aristocrazia scontrosa e solitaria di lui. E l'equivoco, dovuto ad una inesatta conoscenza degli Ordinamenti fiorentini, fa marcire alle radici la particolare motivazione e del Lamma e del Pastine. Il Rivalta si limita ad aggiungere alle vecchie tesi (scandalo di Guido per la tenzone; incanaglirsi di Dante nel « traviamento ») la nuova, che egli definisce come la « defe-

---

(1) Ora G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Divina Commedia*, in « L'approdo letterario », IV, 1958, pp. 19-46, rifacendosi ad una « illuminante osservazione del Gilson », sostiene che « il dissidio intervenne quando Dante si trovò a considerare Beatrice... insieme donna, donna amorosa e santa (senza cessare di essere reale), mediata quest'esperienza cultuale non solo dalla morte di lei... ma dall'inanità della pargoletta, dell'amore libidine » (pp. 35-36). A questa nuova ed acuta proposta contrasterebbe tuttavia, a nostro modesto parere, il verso « tuttor fuggivi l'annoiosa gente », ed anche l'altro « di me parlavi sì coralemente ». Anche nell'ultima parte della *Vita Nuova*, infatti, dopo la morte di Beatrice, si continua a parlare assai coralemente del primo amico (XXX, XXXII); sì che ne deriva che il sonetto cavalcantesco è da porsi cronologicamente dopo la composizione della *Vita Nuova*, quando Dante s'era staccato dalla Beatrice stilnovistica sia come donna, sia come santa.

(2) Nel « Fanfulla della domenica » del 6 febbraio 1898; e poi in *Questioni dantesche*, cap. *La rimenata di Guido*, Bologna 1902, pagine 33-50.

(3) E. Rivalta, *Dante e Guido*, in « Nuova Antologia », XXXIX, 1904, pp. 469-476.

(4) L. Pastine, *Il sonetto di Guido*, in « Giorn. Dant. », XXXI, n. s. IV, a. 1931, pp. 201-208, ov'è una breve storia della questione.

zione politica» di Dante, il quale è implicitamente considerato investito delle stesse condizioni politico-sociali del Cavalcanti, che sappiamo essere state invece del tutto diverse. Niente «sdegnoso rifiuto di Guido», dunque, e niente «defezione politica» di Dante. Ad un certo punto della sua formazione, l'Alighieri sotto l'urgenza di interessi interiormente vitali, di forti sollecitazioni morali, di una solida cultura militante e di rottura, si stacca dalla metafisica aristocrazia stilnovistica ed affronta la realtà, e vi si immerge per viverla dal di dentro in un atto di effettiva e totale presenza, guidata dall'inflessibilità dell'imperativo etico. È il provvisorio abbandono di Beatrice. Di altre donne (allegoriche o reali, ma forse solo immagini cariche di simbolistiche analogie) egli ora sente il richiamo; e la sua forza-passione diviene la legge morale, stimolo al suo più vero ed alto poetare, ora e poi. Attraverso la lotta politico-sociale il poeta vuol raggiungere i lontani (ma mai possibili?) approdi della giustizia nell'esercizio delle virtù; e questa lotta — come già s'è detto — a lui è giuridicamente permessa specialmente dai nuovi Ordinamenti del 6 luglio 1295. Guido Cavalcanti rimane invece ancorato allo Stilnovo, e chiuso nella sua casta magnatizia, suo malgrado o suo buongrado; ma più probabilmente suo buongrado. Di due cose, principalmente, egli si duole appunto con l'amico: dell'abbandono degli ideali, dei miti dello Stilnovo («Or non ardisco... far mostramento che tuo dir mi piaccia») nelle nuove «dolci rime» o nelle «rime aspre e sottili»; e della sua partecipazione (forse ancora solo spirituale e provvisoria, ma presto anche giuridica e responsabile) alla vita politica fiorentina che era praticamente nelle mani dell'«annoiosa» gente, del Popolo minuto. Chiarite così le due frasi chiavi del sonetto, anche il resto risulta agevolmente comprensibile. Il che significa che in Dante ora agiscono già, interiormente, le due motivazioni più profonde e valide del suo realismo.

È certo superfluo ricordare quanto la vita politica

di Dante abbia contribuito all'arricchirsi della sua umanità e al consustanziarsi del suo realismo. Ché la vita fiorentina, dopo gli Ordinamenti nuovi, che avrebbero dovuto segnare una rinnovata calma nella rappacificazione degli animi, continuò se non più rivoluzionaria, certamente più tumultuosa e disordinata di prima, nonostante gli sforzi di uomini come Dino Compagni e Dante Alighieri, i quali nella loro semplice dirittura, nella lineare onestà delle loro intenzioni, nei loro utopistici appelli alla forza della legge umana e divina, rimanevano come ingenuamente scoperti e disarmati di fronte alle astuzie degli scaltri disonesti ed alle violenze degli arroganti potenti. Dice bene Gaetano Salvemini, con sapida arguzia: «Se Dante non fosse mai nato, noi ci avremmo perduta la *Divina Commedia,* i fiorentini del sec. XIII e del sec. XIV non ci avrebbero perduto nulla: tant'è vero che lo fecero morire in esilio» (1). Ed in esilio, aggiungiamo, sarebbe forse morto anche Dino Compagni (che visse poi esule in patria), se non fosse stato provvidenzialmente salvato dalla disposizione immunitaria a favore di chi fosse stato priore nell'anno immediatamente trascorso, com'era stato lui. Vero è che la riforma del luglio 1295 «fu la radice e cominciamento dello sconcio e male stato della città di Firenze che ne seguì appresso; ché da indi innanzi i Grandi mai non finirono di cercare modo d'abbattere il Popolo, e' Caporali del Popolo cercarono ogni via di fortificare il Popolo» (2). Cadde subito acconcia la persecuzione degli «amici di Giano», nella quale tristemente fruttificarono gli odi privati e le vendette personali; testimonianza insopprimibile della corruzione demagogica fiorentina sia in palagio che in piazza (3). Né sortirono alcun effetto i tentativi di rinnovare, at-

(1) G. SALVEMINI, *Magnati* cit., p. 133.

(2) G. VILLANI, *Cronica,* VIII, 12, ediz. del Lloyd austriaco, Trieste 1857, p. 175.

(3) I. DEL LUNGO, *I Bianchi e i Neri, pagine di storia fiorentina per la vita di Dante,* II ediz., Milano 1921, pp. 113-114.

traverso i mutamenti sociali, la classe dirigente, mentre le caotiche condizioni della vita fiorentina, tendenzialmente, ma poco efficacemente volte ad una rivendicazione democratica, segnarono il trionfo del falso popolano ed il rinforzarsi delle sètte oligarchiche (1). Queste le condizioni nelle quali si trovò invischiato Dante Alighieri uomo politico; queste le acque tempestose, nelle quali era destinata a naufragare la sua navicella carica solo di onestà virtuosa, di forza morale e di giustizia; di lui, ignaro d'ogni compromesso e restio all'oscuro gioco degl'interessi pratici ed egoistici. E perciò la rotta del Comune fiorentino non subì alcuna sensibile deviazione, che fosse dovuta a Dante timoniere; mentre viceversa fu il poeta a ricevere dall'avventura politica più di quanto egli avesse potuto dare. Lo si immagini, col suo carattere, impegnato nell'amministrazione della cosa pubblica, secondo una norma che a nostro giudizio assai veritieramente fu poi sintetizzata da Giovanni Boccaccio: « ...una terza parte tenere, la quale, giustissima, la ingiustizia delle altre due abbattesse, tornandole ad unità... » (2): proprio il regno di utopia. Ma egli così poté conoscere sempre più da vicino le passioni e la vera natura degli uomini, la faziosità cieca e l'ostilità preconcetta, l'egoismo più chiuso e l'ambizione più sfacciata, la falsità in faccia d'onesto, l'arroganza orgogliosa e sprezzante, i mille aspetti improvvisi ed inattesi della folla anonima... Egli avrà bene avuto occasione più volte di fare appello al suo senso di giustizia e d'imparzialità; occasione di trarre nuove risorse dalla sua coscienza morale, e di conoscere più addentro i veri moventi delle azioni umane. Ogni giorno un insegnamento per lui; tanto più solenne ed impegnativo, quanto più egli ascendeva nell'importanza delle cariche ricoperte, e quanto più si allargava l'orizzonte delle sue responsabilità e dei suoi doveri: fino al

(1) N. Ottokar, *Il Comune* cit., p. 287-289.

(2) Cito da *Autobiografie e vite de' maggiori scrittori italiani narrate da' contemporanei*, a cura di A. Solerti, Milano 1903, p. 26.

priorato, fino a quando egli si trovò di fronte a papa Bonifacio VIII. Un'ascensione, invero, che finisce per avere il sapore del Golgota. E sono gli anni nei quali in lui si solidificano i due pilastri posti a base del poema: la coscienza della necessità della virtù e la conoscenza degli uomini e della vita. Giudizio etico ed esigenze realistiche.

Le rime « petrose » sono l'analogica trasposizione di queste condizioni spirituali e di questi stati d'animo sul piano della letteratura e dell'indagine stilistica. S'è parlato, con varia sfumatura, di realismo; s'è parlato di riflessa e mediata esercitazione stilistica; s'è parlato di momento arnaldesco; e s'è anche parlato di sincera autobiografia colma di sensualità (1). Certo; le rime « petrose » sono un solenne ed esaustivo esercizio stilistico; rappresentano una vera ed effettiva presa di possesso della realtà, pur nel loro cerebrale e talora artificioso tecnicismo; rivelano già la sicura capacità di proiettare il reale nella sfera del metafisico, secondo una tecnica espressionistica che ricorda certe modulazioni realistiche di Guittone poeta e prosatore, o di altri poeti

(1) Il Carducci, infatti, il Salvadori, il D'Ancona, il Parodi e, in un primo momento, anche lo Zingarelli; e poi Misciattelli, Zonta, Biondolillo; e in parte anche Maggini; s'inducono a porre in rilievo la presumibile realtà biografica e l'accento sincero di caldo sensualismo (il Papini sente in quelle poesie « un fauno deluso », *Dante vivo* cit., p. 287). Non minori, per numero e per importanza, sono coloro che pensano piuttosto ad un puro esercizio di stile, dall'Apollonio al Montanari, dallo Scherillo al Barbi, dal Cosmo al Mattalia al Chimenz. Naturalmente, questi critici hanno posto l'accento sull'imitazione di Arnaldo Daniello da parte di Dante; ma su questo argomento sono da ricordare specificamente i preziosi contributi di De Lollis, Schiaffini, Contini; ai quali, pur nella genericità dell'indagine, è da aggiungere M. Bowra (in « Speculum », XXVII, 1952, pp. 459-474). Va da sé che noi poniamo la composizione delle « petrose » negli anni immediatamente successivi al 1296 (F. Neri, *Io son venuto al punto de la rota*, in *Letteratura e leggende*, Torino 1951, pp. 33-52, ov'è anche un assai sottile giudizio sul carattere « nuovo e pericoloso » di quelle rime così lucide formalmente); e che perciò le stacchiamo dalla « montanina » (F. Maggini, *La canzone « montanina » di Dante*, in *Studi letterari. Misc. in onore di E Santini*, Palermo 1956, pp. 95-100)

« comici », e che Dante porrà a frutto in tanta parte del suo poema. Ma è da chiedersi perché soltanto ora Dante si rivolga ad Arnaldo Daniello e consideri quel poeta più d'ogni altro grande e degno d'essere imitato; o perché solo ora lo sollecitino le difficoltà tecniche più aspre ed insormontabili; o ancora perché solo ora egli canti l'amore come forza selvaggia in un impeto rabbioso di realistica passione. Il Contini ha saputo vedere il sottilissimo filo che pur lega la tenzone Dante-Forese con le rime per la donna « pietra » quando egli parla di un « virtuosismo rovesciato » di quella rispetto ad un « virtuosismo diritto » di queste (1). Virtuosismo certo, in entrambi i momenti, nella tenzone e nelle « petrose »; e si tratta di un particolare virtuosismo che è interiormente condizionato, entrambe le volte, da una violenta carica di realismo. All'esplosione ribelle ed in certo modo irriflessa della tenzone, ora tien dietro la scelta consapevole, responsabile, sapiente delle « petrose ». Tra quella e queste il richiamo alla vita ed alla realtà s'è fatto voce prepotente e vocazione insopprimibile: dalla predisposizione verso un impegno integrale (politico, sociale, morale), verso una cultura militante, l'Alighieri è passato all'azione politica diretta, e della legge morale s'è fatto il centro della propria nuova cultura e del proprio pensiero. Egli è maturato come artista e poeta, perché s'è maturato ed arricchito come uomo. La tenzone e le « petrose » nascono da uno stesso impegno demiurgico, da uno stesso dinamismo tecnico e lessicale che travalica i limiti normativi, dalla stessa coscienza dei valori fonosimbolici della parola, dalla stessa persuasione degli aspetti energici e creativi dell'immagine aspra e violenta, sanguigna e concreta. Vero è che con la tenzone siamo agli estremi di un preciso genere letterario (2); e perciò più evidente risulta

(1) G. Contini, *Dante come* cit., p. 37; ma notazioni in questo senso già nell'introduzione alle *Rime* cit., p. 20.

(2) D'accordo in ciò con N. Sapegno, commento cit. al *Purgatorio*, p. 260 e con G. Contini, commento cit. alle *Rime*, p. 92, donde ricaviamo la definizione quasi alla lettera.

ivi l'uso programmatico di un certo lessico, di certe modulazioni sintattiche, di certo vocabolario d'immagini, di uno stile insomma « comico », scoperto e lineare, diremmo professionale, anche se « l'eleganza stessa dei modi, l'abilità di scuola, e sia pur di scuola antistilnovistica... capovolge la stessa poetica dei realisti », sospingendola « verso la continenza stilistica, cui Folgore assegnerà una precettistica morale, la scuola della liberalità e della magnificenza » (1). Ma lo stile delle « petrose », che sono d'argomento amoroso, è tutt'altra cosa dallo stile « tragico » e dalle rime dello stilnovista, ugualmente d'argomento amoroso, o da quello sempre « tragico » del *cantor rectitudinis*. Nel *De Vulgari eloquentia,* poco prima della nefasta interruzione (dal cap. XIII del libro II in poi), Dante giudica da lontano l'esperienza tecnica delle sue « petrose »; e quel giudizio sembra in certo modo ondeggiante ed ambiguo. Da una parte, egli condanna la « nimia repercussio eiusdem rithimi » (la ripetizione della stessa rima, e cita espressamente « Amor tu vedi ben ») poiché ciò « dedecet aulice poetantem »; e condanna anche l'« inutilis equivocatio » (è il caso delle sestine e della canzone « Io son venuto al punto de la rota »), poiché essa « semper sententie quicquam derogare videtur »; e infine condanna la « rithimorum asperitas » (ed è ovvio il riferimento a « Così nel mio parlar voglio esser aspro »), tanto intarsiata di suoni appunto aspri e di espressioni violente in rima e fuor di rima). Ma dall'altra, se egli non cerca alcuna giustificazione all'uso della « inutilis equivocatio », la propone invece per la « nimia repercussio eiusdem rithimi », la quale « repercussio » sarebbe accettabile quando l'autore « novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget »; e la propone anche per la « rithimorum asperitas », utile al poeta tragico quando sia « lenitati permixta ». « Nam, si conclude, lenium asperorumque rithimorum

(1) È notazione di M. Apollonio, *Dante. Storia della Commedia*, II ediz., Milano 1954, p. 325.

mixtura ipsa tragedia nitescit » (1). Ma se è vero che secondo il Dante del *De Vulgari eloquentia* « ipsa tragedia nitescit » per la permistione d'asprezza e di dolcezza, allora bisognerà giudicare poco « nitescentes » le liriche dantesche giovanili dello Stilnovo e della *Vita Nuova,* le successive liriche amorose, e perfino le prime canzoni dottrinali (eccettuata forse e soltanto « Le dolci rime d'amor »), tutte prive, e ben coscientemente, d'ogni « asperitas ». La qual cosa, nonostante il giudizio e la testimonianza di Dante stesso, non credo che molti siano disposti a sottoscrivere. In verità, attraverso l'arduo virtuosismo delle « petrose », ed in esso ancora invischiato ed incrostato, si fa luce in Dante (e definitivamente nella canzone « Così nel mio parlar ») un nuovo « trovato » stilistico, del quale forse la stessa rigida mentalità retorica del poeta non riusciva ad avere esatta e piena coscienza ancora al tempo del *De Vulgari* : il « trovato » di un linguaggio nato dalla mescolanza degli stili, l'unico che insomma potesse appagare l'integralismo poetico di Dante, in quanto costituiva specchio ed epifania linguistica del suo integralismo umano. La dottrina retorica di Dante è ancorata al passato ; e sotto questa luce potrebbe assumere un preciso significato l'interruzione del *De Vulgari eloquentia,* la cui schematica struttura con molta difficoltà e con molti compromessi si sarebbe potuta pienamente adeguare ad una sì complessa e composita prassi poetica. Ma la viva esperienza poetica ed umana di Dante s'è tramutata davvero in qualcosa di nuovo ; poiché l'asprezza deriva alla più famosa canzone « petrosa » non tanto, o non soltanto, dalla poetica provenzale delle *rimas caras,* cioè da semplice gusto retorico, quanto dalla disposizione psicologica sottesa alla intera trama linguistica ; da immagini come « rodermi il cuore », « m'ha percosso in terra », « disteso a riverso ».

(1) Si veda il *De vulgari eloquentia,* a cura di A. Marigo, con appendice di P. G. Ricci, Firenze 1957, pp. 263-274. Per questa parte anche cfr. A. Schiaffini, *Lettura del De vulgari eloquentia di Dante,* Roma 1959 (lit.), pp. 237-240.

« fender per mezzo lo core », « scherana micidiale », « non latra per me », « caldo borro », « farei com'orso », ecc. Veramente con le « petrose », e particolarmente con « Così nel mio parlar voglio esser aspro », Dante ha raggiunto « novum aliquid atque intentatum artis »: una dimensione nuova del linguaggio poetico, raggiunta al di là d'ogni preordinato e normativo limite retorico. Proprio, diremo con lui, « ut nascentis militie dies, qui cum nulla prerogativa suam indignatur preterire dietam » (« come avviene del dì della nascente dignità cavalleresca, il quale sdegna che la sua regola di vita passi senza alcuna singolare eccellenza ») (1); una dignità cavalleresca, per insistere nella metafora dantesca, che introduce realisticamente alla suprema milizia della *Divina Commedia*. Del resto risulta dimostrato che gli studiosi di Dante, quando sono andati alla ricerca degli accenti e degli indizi preannunziatori di qualche aspetto del poema, ne hanno potuto cogliere pressoché esclusivamente nelle rime « petrose », ed in minor misura anche nella tenzone con Forese (2); cioè nella direzione più evidente e decisa della formazione e della matura-

(1) *De vulgari eloquentia*, II, XIII, 12; la traduzione è del Marigo.

(2) A parte, naturalmente, la *Vita Nuova*, nella quale i preannunzi sono stati indicati nei contenuti più che nella tecnica espressiva e nel linguaggio. Per le « petrose » già il Momigliano, *La prima delle canzoni pietrose*, in « Bull. », XV, 1908, pp. 119-132. (« Il Dante di questi versi è il Dante delle invettive » ecc., p. 126); il De Lollis, *La fede di Dante nell'arte*, in « Nuova Antologia », CCXIII, 1921, p. 215 (« lacerante realismo d'accenti... »); poi N. Sapegno, *Le rime di Dante*, in « Cultura », IX, 1930, pp. 801-817 (« fan presentire... il Dante della *Commedia* », p. 814); G. Contini, commento cit. alle *Rime* (« i risultati di simile esperienza sono... usufruiti nella *Commedia* » ecc., p. 149); S. Quasimodo, *Dante*, in *Il Trecento. Libera cattedra di civiltà fiorentina*, Firenze 1953, pp. 55-70 (« Siamo al limite della *Commedia* » ecc., p. 62); e per ultimo ricorderemo l'organico esame di L. Blasucci, *L'esperienza delle « petrose » e il linguaggio della Divina Commedia*, in « Belfagor », XII, 1957, pp. 403-431. Ma anche nella tenzone con Forese; già F. Torraca, *Nuovi studi* cit., (« ... la felice attitudine del futuro autore della *Commedia* a ritrarre scene e caratteri in pochi tocchi di scalpello », p. 39); poi F. Maggini, commento cit. alle *Rime* (« negli adulatori e barattieri e falsari è assunto a forma d'arte quel linguaggio », p. XXIII); N.

zione del realismo dantesco verso l'efficace e funzionale mescolanza degli stili, quanto val dire verso la particolare complessa e composita natura del linguaggio del poema.

Così lo svolgimento delle *Rime* di Dante rimane pur sempre fissato in « una serie di ammirabili tentativi » (1); ma dietro quei tentativi è indispensabile leggere le ricerche di un'anima tesa alla più sicura coscienza e conoscenza di sé e degli uomini e del mondo; occorre cogliere al di là di essi il progressivo configurarsi dell'integralismo poetico dantesco nelle complesse forme di un realismo, che assorbe in sé l'aulico ed il plebeo, l'aristocratico ed il popolaresco, l'eletto e l'idiomatico, in una efficacissima fusione coagulata intorno all'immoto e costantemente valido centro della legge morale. Anni di crisi, di ricerca, di preparazione, dopo l'addio alla Beatrice stilnovistica: gli anni del « traviamento ». Che quando Beatrice comparirà sulla cima del Purgatorio (Canti XXX-XXXI), a rimproverare Dante d'averla dimenticata e d'essersi dato altrui proprio dopo che le era cresciuta bellezza e virtù; d'aver volto i passi per via non vera, seguendo false immagini di bene, che nulla promission rendono intera; d'esser caduto insomma tanto in basso per una pargoletta o per altre vanità od inutili ambizioni intellettuali; il poeta è in grado di vedere in prospettiva già gran parte della sua vita. E quegli anni di ricerca e di crisi gli appariranno allora come una parentesi di sofferto disorientamento; come un infausto errore la sua partecipazione diretta alla politica di Firenze; e l'antico addio alla Beatrice stilnovistica gli si raffigurerà come la condannevole deviazione verso i beni terreni e fugaci, verso le sirene della terra (amori, onori, ambizioni), alle quali egli aveva peccaminosamente prestato orecchio, verso un'indagine filosofi-

---

Sapegno, *Le rime* cit. (« una ricerca... che non sarà stata invano per l'autore della *Commedia* », p. 813), e anche di lui il cit. commento al *Purgatorio*, p. 260; M. Marti, *Cultura e stile* cit., p. 102).

(1) E. G. Parodi, *Le rime* cit., p. 61.

ca non più soltanto illuminata dalla luce teologico-metafisica di lei. Dall'esilio e dalla triste e pacata meditazione di quegli anni dolorosi quel periodo di crisi e di lotta emerge alla memoria in una prospettiva di polemico sconforto. E dunque il «traviamento» di Dante non è solo amoroso, né solo religioso, o intellettuale, o morale, o stilistico, e sarà stato magari tutte queste cose insieme senza essere specificamente nessuna di esse (1). Il «traviamento» più che una precisa cronaca biograficamente rintracciabile, è il giudizio a posteriori che Dante emette sulla propria vita e su tutta la propria attività negli anni che precedettero immediatamente l'esilio e che egli considera divergenti dalla via che la Beatrice stilnovistica gli aveva indicata. La confessione di Dante è chiara: «Le presenti cose — col falso lor piacer volser miei passi, — tosto che il vostro viso si nascose» (*Purgatorio,* XXXI, 34-36). E cioè, nell'esegesi più semplice e naturale: «quando il vostro viso si nascose, io mi indirizzai alle cose che mi erano presenti, che mi circondavano, e che mi richiamavano col lor falso piacere» (e cfr. «immagini di ben seguendo false»). Alle soglie del Paradiso Dante respinge da sé quell'oscuro periodo d'implicazioni terrene e lo condanna; una rivalutazione, si direbbe, implicita e postuma dell'ammonimento del Cavalcanti. E lo aveva già, in parte, respinto, nell'episodio dell'incontro con Forese Donati sulle balze del Purgatorio: «Se tu riduci a mente —

(1) Sono queste le varie interpretazioni del «traviamento», su cui furono davvero versati fiumi d'inchiostro. Il Barbi parlò a più riprese di un «traviamento» genericamente morale (cfr. *Razionalismo* cit., pp. 1-86); di un «traviamento» intellettuale-religioso fu invece tenace assertore il Pietrobono, che lo protraeva fino al 1308 (cfr. *Filosofia e teologia nel Convivio e nella Commedia,* in «Giorn. Dant.», XLI, n. s. XI, 1938, p. 13-74); batte l'accento sulle deviazioni amorose il Maggini, citata introduzione alle *Rime,* p. 21; e su quelle stilistiche il Contini, *Dante personaggio* cit., p. 37. Tutti gli altri studiosi si distaccano poco da queste quattro tesi fondamentali o al tutto vi si uniformano. Una analitica storia della questione fino ai primi anni del Novecento è in P. A. Menzio, *Il traviamento intellettuale di Dante Alighieri,* Livorno 1903.

qual fosti meco e qual io teco fui, — ancor fia grave il memorar presente» (*Purgatorio,* XXIII, 115-117). La tenzone con Forese era infatti un vistoso documento del distacco da Beatrice e della successiva crisi sulla quale ci siamo oramai a lungo soffermati. E quando Dante, nell'alto dei cieli, incontrerà il suo trionfante trisavolo, nel canto più « fiorentino » forse dell'intero poema, gli porrà sulla bocca intorno a Giano della Bella un breve tratto (« Avvegna che col popol si rauni — oggi colui che la fascia col fregio », *Paradiso,* XVI, 131-132), che « potrebbe nascondere un rimprovero, certo non mostra simpatia » (1). Sono le prove che il poeta, rinato al nuovo mito di Beatrice, ma anche confortato da un « Virgilio » che egli si era conquistato proprio in quegli anni di « traviamento », esule lontano e con l'occhio fisso ormai solo all'eternità, guarda agli avvenimenti di Firenze, che furono allora anche i « suoi » avvenimenti, con animo diverso da quello di un tempo. E quei « suoi » anni gli appaiono *ora* come un'irrequieta parentesi mondana e terrena; *ora* li considera non rispondenti ai solenni ed austeri e teologici ideali della sua immortalità. Per noi, invece, sono gli anni decisivi per la formazione del Dante più grande, e perciò ricchi di valori estremamente positivi: anni di crisi e di ricerca radicale, di avventure dello spirito e della tecnica, nei quali operò più lo spirito di « Virgilio » che quello di « Beatrice », di un « Virgilio » anzi, che sembra talora aver veramente dimenticato la luminosa « Beatrice ». Ma solo attraverso quella crisi e quelle avventure Dante poteva mettere alla prova i limiti di resistenza della sua coscienza morale, insieme con i limiti di capacità della sua potenza d'artista, in una progressiva e totale conquista della realtà, che lo rese infelice, ma anche grande e immortale.

MARIO MARTI.

---

(1) N. SAPEGNO, commento al *Paradiso*, Firenze 1957, p. 213.

TRADIZIONI LETTERARIE E GUSTO TARDOGOTICO NEL CANZONIERE DI M. M. BOIARDO *

« e canti scoprirò ligiadri e tersi »
(*Am.*, CXX, 13).

Il canzoniere del Boiardo fu scoperto e rivalutato in pieno ottocento e i giudizi che se ne sono dati, e se ne danno, risentono del gusto romantico e della romantica predilezione per un'utopistica poesia non letteraria, « spontanea », che sgorga naturale e limpida come acqua di sorgente.

Il « naturalismo », la spontaneità della lirica boiardesca, entusiasticamente asseriti dal Thovez (1), sono stati sottolineati da quasi tutti i critici posteriori, fino al Croce, che ne risente soprattutto nella conclusione della sua breve lettura del canzoniere (2).

(*) Le citazioni sono tratte dall'edizione dello Zottoli (*Tutte le opere di Matteo Maria Boiardo, a cura di A. Zottoli*, Milano, 1936-1937), in attesa della nuova edizione laterziana del Mengaldo. Una completa bibliografia boiardesca è stata pubblicata da G. Ponte in « Rassegna della letteratura italiana », 1953, 3-4. A questa bibliografia aggiungo gli studi più recenti: F. Piemontese, *La formazione del Canzoniere del Boiardo*, Milano, 1953; L. Russo, *M. M. Boiardo*, in « Belfagor », 1955, X, 4; G. Weise, *Elementi tardogotici nella letteratura italiana del Quattrocento*, in « Rivista di letterature moderne comparate », aprile-giugno 1957 (parte I), luglio-dicembre 1957 (p. II). Lo studio del Piemontese è una ricostruzione poetico-biografica degli amori boiardeschi; il Russo riprende molte conclusioni del Reichenbach. Avremo occasione di sottolineare molto spesso l'importanza e la novità dello studio del Weise.

(1) Il Boiardo « arrischia d'essere il più fresco, il più amoroso e il meno accademico dei lirici italiani », degno rappresentante della letteratura quattrocentesca che è « la fioritura più limpida e odorosa dell'anima poetica italiana » (Thovez, *Il Boiardo lirico sconosciuto*, in « Gazzetta letteraria », XVII, 1893).

(2) « Il Boiardo, come altri prima e dopo di lui, compose poesie per una sua passione d'amore, dimenticando le convenzioni poetiche

E così uno degli studiosi più recenti del Boiardo, il Bigi, definisce la poesia degli *Amores* « poesia della vitalità spontanea della natura », motivo che rende la lirica del Boiardo distinguibilissima e diversissima dal tono petrarchesco, pur presente nel canzoniere per una « esigenza superficiale di nobilitare dall'esterno la propria espressione linguistica » (1).

Precedentemente, lo Zottoli, pur non negando la spontaneità della poesia del conte di Scandiano, ne aveva fatto esclusivamente un « prodotto » della corte estense, considerando il poeta un nobile feudatario, immerso nella atmosfera fastosa e festosa della corte, che solo in grazia di questi suoi nobili ozi amorosi poteva diventare poeta e che faceva di tutta la sua opera uno dei divertimenti di moda in quell'ambiente (2).

Si allontana da questo indirizzo critico il Contini, che, nel suo « Breve allegato al canzoniere », avverte la posizione subordinata della natura nella poesia boiardesca, sia nella descrizione degli effetti letificanti della donna — in cui « la collaborazione del mondo esterno è convenzionale e accidentale » — sia nelle allegorie e nei lunghi paragoni, dove « il danno principale si ha allorché un "precedente" diventa la natura stessa, che docilmente scende a riempire gli schemi della allegoria ». Si tratta quindi, nella quasi totalità dei casi, di un entusiasmo fittizio per la natura, « dietro cui si cela un magro madrigale ». Il Contini inoltre, e in concordanza con molti altri critici, ritiene che nel canzoniere l'unico sen-

---

provenzali, e fece cosa non indegna dell'autore dell'opera maggiore, l'*Orlando Innamorato* » (Croce, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari, 1952, vol. III, p. 37).

(1) E. Bigi, *La poesia del Boiardo*, Firenze, 1941, cap. III p. 23.

(2) Si veda: *L'ocio amoroso di M. M. Boiardo*, nel volume *Dal Boiardo all'Ariosto*, Lanciano, 1934, soprattutto a p. 49.

Lo Zottoli stesso arriva a considerare l'elaboratissima metrica del canzoniere — cosa che più d'ogni altra doveva far rilevare il suo lungo e prezioso lavoro di letterato — specchio delle cerimonie artificiose della vita di corte (*op. cit.*, p. 51). Più equilibrate sono le pagine d'introduzione all'edizione Mondadori cit.

timento ispiratore di poesia sia la gioia: « in principio erat gaudium » per il Boiardo (1).

In tutti gli studi citati, che sono i più importanti, si avverte la tendenza a considerare la lirica boiardesca isolata e astratta dal resto della letteratura quattrocentesca.

In altri casi, quando si tratta invece di una visione unitaria di tutto il Quattrocento, come nell'XI capitolo della *Storia* del De Sanctis, l'impossibilità di far rientrare il canzoniere nella atmosfera generale del Quattrocento toscano, si risolve in una quasi abolizione del Boiardo stesso. Il De Sanctis scrive: « Il Boiardo, uomo coltissimo, dotto di greco e di latino, studiosissimo di Dante e del Petrarca, era rimasto estraneo al movimento impresso dal Boccaccio alla letteratura toscana. Ne' suoi sonetti, canzoni e ballate, è facile a vedere non so che astratto e rigido, come di uomo ben composto negli atti e nella persona, pure impacciato. È in lui una serietà di motivi che in quel secolo della parodia si può chiamare un anacronismo » (2). E questo perché nel Quattrocento toscano imperava il « naturalismo idillico e comico del Boccaccio ». Il giudizio del De Sanctis può apparire, a prima vista, ingiusto. Ma nella sua concezione del Quattrocento toscano, l'arcaismo del Boiardo suscitava un senso di disagio, non quadrava con l'interpretazione generale naturalistica idillico-comica. Ed è un senso di disagio giustificatissimo: egli sente che il Boiardo « era rimasto estraneo al movimento impresso dal Boccaccio alla letteratura toscana » e la parola « anacronismo » gli viene spontanea; non si ferma però ad approfondire e giustificare il suo giudizio, guardando a Ferrara e non a Firenze, e all'eredità medievale, a Ferrara vivacissima, che reagiva vigorosamente ai nuovi fermenti umanistici.

---

(1) Il saggio del Contini è contenuto in *Esercizî di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Firenze, 1939. Le citazioni da pp. 236, 239, 243.

(2) F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana. Nuova edizione a cura di B. Croce*, Bari, 1912, vol. I, p. 367.

La generale tendenza a considerare la poesia del Boiardo priva di meditazione letteraria ha d'altra parte impedito che si avvertissero e si valutassero le diverse tradizioni letterarie presenti nella sua poesia e il suo arduo lavoro di fabbro di rime. Sono stati solo sottolineati — variamente — i suoi rapporti col Petrarca, e la insospettata povertà di temi e forme petrarchesche — rispetto, per esempio, al canzoniere di Giusto De' Conti — ha convinto ancora di più i lettori di trovarsi di fronte forse all'unico nostro lirico non accademico, non letterato, ma spontaneo, primitivo, dal gusto « naturalistico » e « popolaresco » (1).

Il primo scopritore del Boiardo, il Panizzi, intuì forse quali diverse e lontane tradizioni si celassero nella poesia boiardesca: « Boiardo's poetry on the contrary, although in the manner of Petrarca, has all the marks of originality. His immages and style, as well as his diction, are his own, and he resembles more the character of the predecessors of the Bard of Laura, than that of his successors » (2).

E il Carducci, uno dei più acuti studiosi della poesia boiardesca, riprende, anzi traduce questo giudizio (3) e sottolinea, in un altro suo studio, l'aspetto umanistico di « uno de' più grandi poeti italiani »: « studia i poeti francesi, traduce Erodoto e Senofonte e compone rime

---

(1) Nel periodo aureo degli studi di « fonti », c'è stato anche uno studio delle fonti del canzoniere, che però è rimasto senza eco presso i critici del Boiardo (Fernandes, *Le fonti del Canzoniere del Boiardo*, in « Archivum Romanicum », 1922, VI).

(2) Panizzi, *Life of Boiardo*, contenuta nel II volume di: *Orlando Innamorato di Boiardo, Orlando Furioso di Ariosto: with an essay on the romantic narrative poetry of the Italians; memoirs and notes by Antonio Panizzi*, London, 1830-1834, voll. 9.

(3) Carducci, *Della vita e delle opere di M. M. Boiardo* (1894-95), nel vol. XIII dell'edizione nazionale, Bologna, 1937. Su questa traduzione del Carducci si veda: G. Ponte, *La versione carducciana della « Life of Boiardo » di Antonio Panizzi*, in « Rassegna della letteratura italiana », 1955, 5.

con le più squisite forme dantesche e petrarchiane ammollite e rifiorenti alla tepida aura della antica poesia... (1). Nella prefazione alla sua edizione del Poliziano, il Carducci stesso sembra avere chiarissima la diversità ambientale creatasi nel Quattrocento in Italia, quando dice che « tre scuole o tre capitali ebbe la letteratura della confederazione: Napoli... Firenze... Ferrara, co' suoi duchi già ospiti dei trovatori, con le sue tradizioni cavalleresche e l'aria signorile e magnifica, che aprì splendidamente col Boiardo l'età della poesia lombarda... » (2).

Ha portato recentemente una visione nuova, nella storia degli studi boiardeschi, uno studioso delle arti figurative, Georg Weise, che, mettendo in rapporto la letteratura quattrocentesca italiana con le arti e la letteratura del resto dell'Europa, ha sottolineato la presenza, in molta parte della nostra letteratura, di un « orientamento tardogotico ». Questo orientamento sarebbe rappresentato in modo più notevole dall'opera del Boiardo, poeta strettamente legato agli ideali medioevali nell'*Orlando* e alle forme della retorica medioevale nel canzoniere (3).

La visione del Weise è — ho detto — nuova, ma mi pare che certi spunti interpretativi precedenti non ne siano molto lontani, come, per esempio, il « prepetrarchismo » avvertito dal Panizzi e dal Carducci, o l'anacronismo che il De Sanctis sentiva nel Boiardo, « rimasto estraneo al movimento impresso dal Boccaccio alla letteratura toscana », e, forse, anche l'uso « subordinato »

---

(1) Carducci, *Dello svolgimento della letteratura nazionale, discorso IV: Del '400. Il Rinascimento e la federazione: la letteratura dotta e popolare.* Vol. VII dell'Ed. Naz., pp. 121 e segg.

(2) Carducci, *Delle poesie toscane di Messer Angelo Poliziano, discorso,* p. 15. Il saggio costituisce la prefazione di: *Le stanze, l'Orfeo e le rime di messer A. Ambrogini Poliziano, rivedute ed illustrate... da* G. Carducci, Bologna, 1912².

(3) *Op. cit.*

— e quindi decorativo — della natura, sottolineato dal Contini, come vedremo più avanti.

Vorrei qui tentare una nuova lettura del canzoniere boiardesco, cercando di stabilirne i rapporti con la letteratura quattrocentesca, di valutare le complesse e diverse tradizioni letterarie presenti in queste pur originalissime rime, dando insieme risalto a quel particolare gusto, che al Weise piace definire « tardogotico ».

Occorre, per prima cosa, situare il canzoniere boiardesco nell'ambito della produzione contemporanea, esaminandolo in rapporto alle tre principali componenti della letteratura quattrocentesca : l'imitazione della poesia latina, del Petrarca e della poesia « popolare ».

La conoscenza della lingua e della letteratura latina è attestata non solo dalle composizioni latine o dalle traduzioni, ma anche da ricordi concettuali, sintattici e lessicali presenti nel canzoniere. L'atteggiamento del Boiardo di fronte al mondo classico non è però quello di un erudito, ansioso di fare sfoggio della cultura appassionatamente e pazientemente accumulata, e neppure quello di un esaltato sostenitore di tutto ciò che è classico in quanto tale ; di fronte agli autori latini si pone come un lettore di gusto, che è a sua volta poeta, e che quindi rivivrà poeticamente gli spunti più belli e a lui congeniali.

Nei classici trovava quell'atmosfera sensuale e spregiudicata, più consona al suo carattere che non la malinconia e i sogni petrarcheschi. Ad Ovidio e agli elegiaci latini — oltre che al Boccaccio — dobbiamo forse la più libera espressione dei sentimenti e l'umanissima figura della donna amata. Ovidiano è il titolo della sua raccolta poetica — *Amores* — e virgiliana è la sua divisa : « *omnia vincit amor* ». Svariati sono i ricordi di poesia classica presenti nel canzoniere ; questi spunti però non sono inseriti « a tessera » e non conservano la composta e pacata solennità latina, ma si impreziosiscono e vengono comple-

tamente avvolti da quella caratteristica atmosfera più legata al mondo medioevale che al mondo umanistico (1).

Per quanto riguarda più strettamente la lingua boiardesca — e tenendo presente l'esigenza, fortissima in uno scrittore provinciale, di nobilitare con « autorità » letterarie il proprio volgare — possiamo notare subito che i latinismi lessicali e sintattici non sono molto numerosi nel complesso dell'opera e in confronto ad altri autori contemporanei. Qualche caso di citazione — di « arte allusiva », ma generalmente sembra che il poeta abbia scelto determinate parole, sostituendole alle comuni volgari, per impreziosire il suo dettato, più che per fare dell'erudizione (2). Nel complesso — e in piena concor-

---

(1) Il titolo ovidiano del canzoniere sembrerebbe additare una stretta affinità tra i due poeti, ma non troviamo che un verso o poco più, in cui il poeta si ricorda chiaramente degli *Amores*, e il ricordo d'Ovidio (*Am.*, II, XII, 1) s'intreccia con un ricordo boccaccesco (*Decam.*, gior. VIII, ballata). Abbastanza frequenti sono i ricordi delle egloghe virgiliane, che il poeta ha avuto come costante modello per le sue egloghe latine. Si confronti, per esempio, la canzone XV, versi 39 e segg. con *Ecl.*, VII, 14-15 e anche *Georg.* I, 288 e *Georg.* III, 324-326; oppure XL con *Ecl.* VIII, 17; CLII con *Ecl.* I, 82; CIV con *Ecl.* II, 4-5; CLXXIX con *Ecl.* III, 93. La figurazione di Amore (IX) è lucreziana, nella prima quartina, ma il sonetto si conclude petrarchescamente.

Per avere un'idea dell'adattamento al suo gusto della poesia latina, si confronti il boiardesco *Somnium cantu unisono trivoco* (XLIII) con Tibullo — o meglio Ligdamo — III, VI *Di meliora ferant, nec sint insomnia vera.* Secondo la Fernandes, il *Somnium* sarebbe tutto imitato dall'elegia latina, ma per quanto abbiano in comune lo spunto centrale, lo spirito e il gusto delle due liriche sono totalmente diversi: nel Boiardo ci troviamo di fronte ad una visione di gusto più « medioevale », intendendo con questo termine il particolare decorativismo e preziosismo della poesia boiardesca. Lo stesso possiamo dire per il sonetto XXVI: *In natali dominae*, che sembra risentire della lettura di Properzio III, X, *Natalis Cyntiae*. Nel Boiardo non troviamo neppure l'uso compiaciuto — come, ad esempio, nel canzoniere del Petrarca — della mitologia e della storia classica; ritroveremo invece tutto questo « materiale » — cammuffato e contaminato con leggende medievali — nell'*Innamorato*.

(2) Elenco qui alcuni fra i latinismi più significativi del canzoniere (non pretendo di esaurire l'argomento, che richiederebbe uno studio apposito):
mirice, VII, 13: "Ché se nectar avea ben ne i soi fiumi, / e melle

danza di gusti e d'intenti col suo « signor gentile », Ercole d'Este — l'interesse e lo studio del Boiardo si dirigono più verso la letteratura in volgare, anticipando, in pratica se non in teoria, l'umanesimo volgare che avrà il suo massimo ed intransigente esponente nel Bembo.

E, naturalmente, nell'ambito della letteratura in volgare, i rapporti con il canzoniere del Petrarca sono i più illuminanti e significativi per chi voglia cercare di situare e definire meglio la poesia boiardesca. Questi rapporti sono stati oggetto di studio e di giudizi contrastanti; causa non ultima di tanti malintesi è il definire col termine di « petrarchista », sia un imitatore supino e ortodosso come Giusto de' Conti, — vero epigonismo, come dice il Croce (1) —, sia un poeta che imiti in modo parziale ed eclettico, sia chi seguirà poi il petrarchismo ufficiale, canonizzato dal Bembo (2).

---

avean le querce e le mirice / ... ". I due versi sono intessuti di ricordi classici, come: Verg., *Ecl.*, iv, 30: "et durae quercus sudabunt roscida mella "; Verg., *Ecl.*, viii, 54: "pinguia corticibus sudent electra myricae "; Ovidio, *Art. Am.*, 747: "si quis idem sperat, iactura poma myricas / speret et in medio flumine melle petat ";

concreta unda: gelata, XLV, 4, Lucr., *De rer. nat.*, III, 20: "nix acri concreta pruina "; Verg., *Georg.* I, 236: "zonae caerulae glacie concretae ";

olore, X, 9: "Ché nulla piuma del più bianco olore, / né avorio né alabastro può aguagliare / il tuo splendente e lucido colore". Ovidio, *Her.*, Ep. 7, 1: "sic, ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Maeandri concinit albus olor "; Sil.It., 13, 116: "quae candore nivem, candore anteiret olores ";

rorare, XV, 39: "indi rorando splendido liquore / da l'umida sua chioma onde se bagna / la verde erbetta e il colorito fiore / fa rogiadosa tutta la campagna... "; Ovidio, *Fasti*, 3, 403: "cum croceis rorare genis Tithonia coniux / coeperit "; Stat., *Theb.*, 2, 136: "impulerat caelo gelidas Aurora tenebras / rorantes excussa comas ".

Qualche altro latinismo, per quanto raro, è già nel Petrarca, come *dumi*, XI, 1 e CIV, 122; *vado*, CXXXII, 44; *elicere*, CXLV, 4. Si può vedere anche da questo minimo saggio il particolare valore prezioso che i latinismi citati acquistano nel contesto.

(1) Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1952³, p. 229.

(2) Si vedano a questo proposito gli studi del Bigi, raccolti nel

Per il Boiardo, la qualifica di « petrarchista quattrocentesco » è un'esagerazione; allo stesso modo lo potremmo definire « dantista » o « boccaccista », anche se, necessariamente, l'apporto petrarchesco è più visibile. Anche per lui, come per tutti i poeti italiani, l'esperienza petrarchesca è un precedente insostituibile ed inevitabile. Il Petrarca aveva creato, con un processo di elaboratissima decantazione, un modello di lingua misurata e limpida, e alcuni vocaboli, solo per essere stati usati nel suo canzoniere, esercitano sugli scrittori successivi una forte suggestione poetica. E così il suo ritmo, proprio perché di una musicalità non spiegata né facile, ha un fascino maggiore: è qualcosa di profondamente penetrante ed intimamente suadente, al quale solo chi segue e sente fortemente un canto e un ritmo suo può riuscire a sottrarsi.

Il Boiardo, oltre ad avere una personalità poetica inconciliabile con la tormentosa inquietudine e la dolce-amara malinconia petrarchesca, si allontana da un supino petrarchismo grazie a un suo gusto più prezioso, fiorito e decorativo, e alla sua vasta esperienza di letterato. Nel suo canzoniere infatti il Boiardo accoglie le voci di tutti i poeti che sente congeniali, voci che hanno suscitato in lui la poesia, e ricanta, a gara con loro, in più composizioni, quei motivi, finché non ne ha ricavato tutti i possibili echi e le possibili vibrazioni poetiche, in una imitazione che, appunto per questa scelta, adesione intima e insieme trasfigurazione, è già originalità e che si può per questo trovare proprio nelle sue liriche più « boiardesche ».

Inoltre, il suo gusto per il particolare prezioso lo porta a creare effetti coloristici e fonici contrari al su-

---

suo volume *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli, 1954. Per quanto riguarda il petrarchismo quattrocentesco sono molto interessanti le pagine della Corti, nell'introduzione al volume *Pietro Jacopo de Jennaro, Rime e Lettere a cura di M. Corti*, Bologna, 1956, p. XLI e segg.

premo equilibrio petrarchesco, in cui nessun elemento acquista particolare spicco, ma tutto concorre ad una armonica misura. Il Boiardo indulge alla ricerca dell'elemento lessicale prezioso, per mezzo di latinismi inusitati, ama le rime più rilevate, le forme metriche elaboratissime, dalla difficoltà esasperata, degne di un'officina trobadorica. E siamo ancora più lontani dal Petrarca per quanto riguarda il ritmo: i forti accenti che rilevano e dilatano le vocali con una nuova e particolare musicalità, che travolgono la misura del verso petrarchesco, creano un ritmo lesto e gioioso, dalle frequentissime rime, e rendono più liberamente cantabili e musicali anche le forme più composte della nostra letteratura, come il sonetto.

L'imitazione del Petrarca non è, quindi, molto evidente nel canzoniere boiardesco: troviamo, qua e là, un ricordo, a volte inesatto, di versi che si erano impressi nella memoria del poeta, come: « sazio non sono ancora e già son lasso » (LV); « che, vedendo il mio ben, seguo il mio male » (LXXVIII); « Li usati canti miei son volti in pianto » (LXXXIII); « che io cognosco il mio male e no'l discioglio » (CLXXVI); « e cognosco il mio fallo e a te il confesso » (CLXXX).

In questi casi, il Petrarca non è lo squisito maestro di artifici formali, ma, posto sullo stesso piano di Dante e del Boccaccio, è uno dei poeti che il Boiardo leggeva e amava. Ricordi petrarcheschi di questo e di altro genere troveremo nel corso della lettura del canzoniere (1). Ma, come vedremo anche più avanti, il Boiardo

(1) C'è invece, ma fortunatamente è poco rilevante, un petrarchismo spento, scolastico, — spesso il Petrarca è risentito attraverso altri petrarchisti come Giusto De' Conti, — una stanca assunzione di forme letterarie, esercizi che sembrano servire al poeta per mettere a punto la sua abilità d'artefice. Di quest'ultima attività di maniera fanno parte pochi sonetti, zeppi di antitesi (CXXIII, CXXIV, CXXXI) e altri sonetti costruiti con una serie di *adùnata* (CXIV). L'uso dei caratteristici incisi petrarcheschi non è molto frequente, e i pochi esempi

si avvicina di più a un Petrarca meno conosciuto e imitato, in certe sue esperienze « medioevali », con un gioioso ritorno a quel mondo di vani sogni e di elaborati artifici, che il Petrarca invece cercava di fuggire, guardando alla *concinnitas* e alla *aequitas* dei suoi amati classici.

La particolare e spiegata musicalità boiardesca che abbiamo rilevato come caratteristica della sua poesia, generalmente antitetica al gusto petrarchesco, si esplica nel particolare uso dell'anafora, o comunque della ripetizione di parole, all'inizio o all'interno del verso, e anche nella ripetizione di emistichi, di versi interi, fino a casi di ritornelli veri e propri. Non c'è quasi composizione, nel canzoniere, che non abbia almeno un esempio di questo modulo stilistico, modulo che, del resto, per la sua facilità e accentuata musicalità è molto diffuso nella poesia popolare e che, forse per la sua origine classica e le sue infinite possibilità di variazione, è pure presente nelle retoriche alchimie petrarchesche.

Il Boiardo, come abbiamo detto, è portato più al canto disteso e ben modulato, che al sommesso e contra-

---

rimasti hanno anche perso il primitivo valore di sommessa e meditata pausa (si vedano i sonetti CLVIII, CLIX e CLXXVIII).

Abbiamo anche qualche caso, e in misura più frequente, dell'uso di un altro caratteristico modulo petrarchesco: l'endiadi o la coppia in genere. Spesso, oltre al modulo sintattico, il Boiardo riprende anche il tipico opaco lessico dell'aretino, ma è un fugace accostamento, che ben presto lascia posto alla sua più vivace e colorita poesia. Per es.: « suave e mansueto guardo » (IX, 13); « arda e consumi » (XVII, 14); « dispietata e fera » (XXXVII, 1 e CLXXV, 8); « Il volger dolce e tardo / del suave splendor tra il nero e il bianco » (XLII, 12-13); « e son sì fatto disdegnoso e vile » (LXI, 7); « misero quivi e sconsolato e solo » (XCIX, 1); « incendo e ardo », « il viso vergognoso e tardo », « altera e dura » (CXLV, 71, 75, 84); « altera e crudo » (CXLIX, 9); « aflitti e stanchi » (CLXVI, 10); « mi giova e dole » (CLXVII, 7). (Per « incendo e ardo » si veda: F. Ageno, *Premessa a un repertorio di frasi proverbiali*, R. Ph. XIII, 3, 1960, p. 247 in nota).

Per quanto riguarda il contenuto, sono di un petrarchismo di maniera i sonetti che conchiudono il canzoniere, in cui il pentimento e il motivo della ' *vanitas vanitatum* ' sono decisamente troppo lontani dallo spirito boiardesco.

stato monologo interiore; l'anafora o ripetizione, arricchendo la composizione di nuove rime, di echi interni, accentua la musicalità della sua poesia, dando insieme la possibilità di variarne all'infinito il ritmo.

Ci sono, per prima cosa, anafore iniziali di tipo schiettamente petrarchesco, che riprendono, oltre alla stessa parola ripetuta, anche il motivo generale del sonetto del Petrarca; ad esempio, l'inizio del sonetto CLVIII:

> Né viso verginil de zigli ornato,
> né fresche rose a bei crin de auro intorno,
> né tronco vedrò mai de edere adorno,
> né di vïole e fiori adorno un prato,

però nel Petrarca (CCCXII) la stessa anafora continua in sette versi consecutivi. Lo stesso motivo è ripreso dal Boiardo in un altro luogo, ma con una lieve variazione; dato che una ripetizione continua e sempre identica sarebbe stata troppo lineare e rigida per il gusto boiardesco, l'anafora di « né » è alternata a versi che, iniziando con un nesso relativo, ampliano la descrizione paesistica in piccole visioni di gusto tipicamente boiardesco, variandone ed accentuandone insieme il valore musicale:

> Né il sol, che ce raporta il novo giorno,
> che sì iocundo in vista or se è levato;
> né di la luna l'uno e l'altro corno
> che ancora splende in mezo al ciel stellato;
>
> né l'unda chiara a questo prato intorno,
> né questa erbeta sopra al verde prato,
> né questo arbor gentil di fiori adorno
> che intorno ha scritto il nome tanto amato;
>
> né quel bel augelletto e vago tanto,
> che meco giorna a la fiorita spina... (CLIII) (1)

(1) In un altro sonetto (CLXVI) riprende inizialmente, con qualche modifica, il verso petrarchesco: « quant'aria dal bel viso mi diparte » (CXXIX, 40) e ne costruisce un sonetto con l'anafora di ' quanto ', nei versi dispari delle quartine e all'inizio della prima terzina, allo stesso modo che il Petrarca, dall'imitazione di Orazio (*Odi*, I, XXII) aveva costruito il suo sonetto « Ove 'l sole occide i fiori e l'erba », tutto basato sul gioco della variazione.

Questi sono i casi di anafora classica, dagli effetti retorici più che musicali. Vediamo invece un tipico esempio dell'abbondanza di effetti musicali che il Boiardo riesce ad ottenere con questo suo modulo stilistico:

Dàtime a piena mano e rose e zigli,
spargeti intorno a me vïole e fiori;
ciascun che meco pianse e mei dolori,
di mia leticia meco il frutto pigli.

Dàtime e fiori e candidi e vermigli:
confàno a questo giorno e bei colori;
spargeti intorno d'amorosi odori,
ché il loco a la mia voglia se assumigli. (XXXVI)

È un tipico sonetto boiardesco, dagli accenti fortemente rilevati, dall'entusiastico inizio cantato. L'effetto di cantabilità è appoggiato in gran parte, oltre che sugli accenti, sulla ripetizione di « dàtime » e « spargeti », nella prima quartina vicini, in un ritmo più veloce e vibrato, nella seconda alternati a versi placati.

Gli effetti poetici che il Boiardo ricava dal modulo prediletto sono svariatissimi; leggiamo un altro sonetto — una visione incantata delle bellezze della natura, vinte dalla bellezza di « una ligiadra donna e bella » — in cui il tono fiabesco delle visioni è portato in tempi remoti e lontani dagli inizi sognanti delle quartine e delle terzine: « Già vidi... e vidi... e vidi... ».

Già vidi uscir di l'onde una matina
il sol di ragi d'ôr tutto iubato,
e di tal luce in facia colorato,
che ne incendeva tutta la marina.

E vidi la rogiada matutina
la rosa aprir d'un color sì infiamato,
che ogni luntan aspetto avria stimato
che un foco ardesse ne la verde spina.

E vidi a la stagion prima e novella
uscir la molle erbetta, come sôle
aprir le foglie ne la prima etate.

E vidi una ligiadra donna e bella
su l'erba coglier rose al primo sole
e vincer queste cose di beltate. (XXXIX)

Oltre a questi esempi di anafora iniziale, che dà una particolare, musicale struttura al sonetto, troviamo spesso — sempre per questo desiderio di richiami musicali più numerosi di quelli concessi dagli schemi metrici classici — l'uso di rime al mezzo e l'uso, più raro, di parole-rima (1). Frequente è pure la ripetizione, all'interno del verso, dello stesso sostantivo, aggettivo o verbo, in un'eco musicale che si ripercuote nel verso stesso accentuandone il motivo poetico dominante.

Vi sono molti esempi di questo tipo, ne scelgo qualcuno:

Tu te ne vai, e teco vene Amore,
e teco la mia vita e ogni mio bene;
et io soletto resto in tante pene,
soletto, sancia spirto e sanza core... (CXXXVI)

Io spargo al cielo invano e mei lamenti,
a l'aura e a' boschi invano odir mi facio,
invano a l'umbre sanza sentimenti... (CIV, 139-141)

Ché la dolce aparenza e il dolce guardo
sua dolce voglia non lasciò mentire... (CLVI, 9-10)

e anche, accentuato dalla figura etimologica:

Dolce parole e dolce lacrimare,
che dolcemente me adolcite il core,
e di dolceza il fati lamentare... (CLXVII, 9-11)

Un altro diverso esempio di anafora, è contenuto nelle due terzine del sonetto CXIII:

Così avess'io ben li ochi chiusi in prima,
come Ulisse le orechie a la sirena,
che se fie' sordo per fugir più male.

Così avess'io davanti fatto stima,
come da poi, del duol che al fin mi mena!
Ché il pensar doppo il fatto nulla vale.

---

(1) Le rime al mezzo, dette « intercisus » nelle intitolazioni latine, si trovano, ad esempio, nei: *Cantus rithmo interciso continuatus* (XXXIII); *Chorus triplex rithmo interciso* (XXXVII); *Intercisus* (LXXXV); *Chorus simplex rithmo interciso* (CLX). Due sonetti sono costruiti con parole-rima: LXXXIII e LXIX (rime equivoche).

in cui le rime compaiono nello stesso ordine delle ripetizioni iniziali: CDE CDE (1).

Questi moduli, usati per arricchire la metrica tradizionale, evidentemente non bastavano a soddisfare completamente il suo desiderio di canto. Ci sono infatti anche sonetti dall'inizio particolarmente cantabile, nei quali il Boiardo introduce un altro tipo di ripetizione: la ripresa, nell'ultimo verso della prima quartina, dell'inizio della quartina stessa. Ne abbiamo parecchi esempi, ed è un artificio di particolare effetto musicale:

Rèndece il giorno e l'alba rinovella,
ch'io possa riveder la luce mia,
stella d'Amor, che sei benigna e pia;
rèndece il giorno che la notte cella. (XL)

Ingrata fiera, ingrata e scognoscente
de l'amor che io te porto e te portai,
vedi a che crudo stracio giunto m'hai,
ingrata fiera, fiera veramente. (LXX)

Itevi altrove, poi che il mio gran dôlo
per voi non manca, o versi dolorosi;
versi, ove ogni mio senso e cura posi,
itevi altrove, e me lasciati solo. (LXXX)

Voi, monti alpestri, (poi che nel mio dire
la lingua avanti a lei tanto se intrica,
e il gran voler mi sforza pur ch'io dica)
voi, monti alpestri, oditi il mio martire. (C) (2)

---

(1) Un particolare tipo di ripresa è quella di una o più parole, dalla fine della strofe precedente all'inizio della seguente, modulo che non è però usato in modo sistematico come nelle *coblas capfinidas*:

... piacer avrà che sua ragion sia odita.
Odite come preso a' laci d'oro...
... dove se infiora eterna primavera.
A primavera eterna era venuto... (LXXXII, 10-11, 49-50).

Qualche volta è anche usato tra le quartine e le terzine dei sonetti:

... né arte de Ápollo a tal ferita vale.
Non vale arte de Apollo a la mente egra... (LXXXVI)
... e per longo dolor la facia abassa.
Longo dolor, che fai de l'ora un anno... (CLXIV).

(2) In altri casi questo modulo è usato nelle due terzine, ma la distanza dei quattro versi è rispettata:

Queste quartine, con la loro facile musicalità e nella loro conchiusa unità ritmica, ricordano lo schema delle villotte venete più semplici (1).

Nel caratterizzare il ritmo boiardesco e la sua grande diversità dalla sommessa e pacata armonia petrarchesca, ci siamo avvicinati alla facile e spiegata musicalità della poesia « popolare » o, meglio, della poesia per musica contemporanea. E siamo così giunti ad un'altra costante della letteratura quattrocentesca. Ma, mentre in altri autori quattrocenteschi — Giustinian, Pulci e Poliziano (rispetti) — si riscontra una totale adesione, anche linguistica, al gusto popolaresco, il Boiardo si mantiene

---

Hai donato ad altrui quel guardo fiso
che era sì mio et io tanto di lui,
che per star seco, son da me diviso?

Hai tu donato, perfida, ad altrui... (XCIII).

Faria pietate a l'alme oscure e nigre,
dove a gran pena mai mercé s'impetra,
ne le tenebre inferne orrende e basse.
Faria pietate a un cor crudel di tigre... (LXXII).

(1) Uno studio accurato sulla villotta è quello di Carl Somborn, *Das Venezianische Volkslied: die Villotta*, Heidelberg, 1901. Il Somborn, dopo aver diviso le villotte in gruppi secondo le loro forme metriche ed aver definito « villotte semplici » le quartine di endecasillabi (p. 69), scrive: « Eine besondere Eigentumlichkeit — sie kommt so haufig vor, dass man sie fast als charakteristisches Merkmal der Villotta hinstellen konnte — besteht darin, dass der vierte Vers die genaue Wiederholung des ersten ist » (p. 74). Ecco una villotta di questo tipo:

So senza cuor e lo vago cercando:
me xé sta dito che l'avete voi.
E se l'avete, ve lo racomando:
so senza cuor e lo vago cercando. (p. 74).

Lo schema della villotta è identico a quello del *rotundelus* più semplice, citato da A. da Tempo nel suo trattato di metrica e anche alla forma più semplice del *rondeau* francese. Queste forme metriche venivano generalmente cantate e può darsi che, direttamente o indirettamente, il Boiardo ne abbia ricordato il ritmo, perché solo di ricordo ritmico possiamo eventualmente parlare, e non di una voluta ripresa di motivi caratteristici della poesia popolare.

sempre, nel canzoniere, in un'aura di distaccata aristocraticità; troviamo solo — come abbiamo visto — qualche ricordo ritmico o qualche movenza di canto, che ci possono far pensare a questo genere di poesia, resi però con un linguaggio aulico e tradizionalmente letterario (1).

Continuando a voler vedere nel Boiardo un poeta facile e spontaneo, si è quasi costantemente trascurato un aspetto che è invece ben evidente nella poesia del canzoniere: la sua massima artificiosità, che trova la manifestazione più caratteristica nell'uso di forme metriche elaboratissime, che non hanno riscontro nella nostra let-

---

(1) Alcuni critici, rifacendosi a questi spunti più facili, ed esaltando la spontaneità della poesia boiardesca, hanno sottolineato un po' troppo vivamente i rapporti del canzoniere boiardesco con la poesia « popolare ». Questi rapporti sarebbero provati da una piccola antologia di poesie del Boiardo, alternate a rispetti e barzellette anonime (messa insieme da Gropelino, servo — e, a quanto pare, ammiratore fervidissimo — del Conte di Scandiano); il seguente rispetto di quella raccolta pare abbia ispirato al poeta la prima quartina del sonetto CXLVI:

> Io pur te adoro e tu me occidi a torto,
> chiedo mercede e mi dinieghi aiuto;
> crudele, che fara[i] po[i] ch'[io] sia morto?
> Un che te amò cotanto harai perduto:
> non mi negare almen questo conforto:
> poi che el tuo volere sia compi[u]to,
> e che sia posto ne la sepoltura,
> fame alhor pace e non esser più dura.

Dobbiamo al Reichenbach instancabile, valente e appassionato studioso del Boiardo, la scoperta di questa antologia; si veda il suo articolo, con l'edizione dei testi, in questo « Giornale », 1921, vol. LXXVII, pp. 29-53. Si ricava da un'annotazione di Gropelino stesso, che il codicetto è stato scritto dal 1489 in poi; appartiene quindi ad un periodo molto posteriore alla composizione del canzoniere, scritto prima del 1477. Certi testi pubblicati sono invece molto vicini, per motivi e linguaggio, alle egloghe italiane, stilisticamente lontane dal canzoniere, che presentano, forse per influsso della terzina dantesca, un linguaggio più vario e composito. Neppure il Reichenbach esclude che fra questi testi — oltre a quelli chiaramente identificabili — ci possano essere delle rime extravaganti del Boiardo stesso, motivi che il poeta avrebbe ripreso anche nelle opere maggiori. I rapporti del canzoniere con questa raccolta di poesie sono comunque insignificanti.

teratura, ma, forse, nella poesia trobadorica più tarda o nella complessa poesia dei *rhétoriqueurs* (1).

Eppure, nel canzoniere, non mancano accenni ai laboriosi artifici e alle difficoltà che il poeta si appresta a superare; spesso il Boiardo inizia le forme più ardue dichiarandone esplicitamente la difficoltà e la novità. L'originalità delle sue rime è spiegata e sottolineata anche dalle intitolazioni, che — boiardesche o no — sembrano create per incuriosire, spesso vanamente, i lettori del canzoniere (2).

La metrica boiardesca richiederebbe uno studio particolare e approfondito; in questa sede importa solo vedere, attraverso qualcuna di queste composizioni, come la loro difficoltà non sia d'impaccio alla ispirazione poetica del Boiardo. La ricerca delle forme metriche più difficili sembra anzi necessaria alla sua poesia: nell'arduo cimento formale il suo canto si fa più personale e sicuro, si purifica e si impreziosisce. E le forme più originali e strane metricamente, sono poeticamente più valide di certi stanchi e spenti sonetti.

Possiamo annoverare fra le composizioni metricamente più stravaganti l'*Eptalogos cantu per summa de-*

---

(1) Soltanto il Rossi, nel suo *Quattrocento* (Milano, 1945², ha rilevato l'importanza della metrica del canzoniere, come prova del disconosciuto lavoro d'artefice del Boiardo: « Lo studio e l'amore con cui il Boiardo veniva cesellando queste sue poesie, si vedono anche nella varietà dei congegni metrici da lui inventati e usati accanto ai sonetti, alle canzoni, alle ballate, alle sestine; alcuni sì ardui e complessi che è meraviglia abbia saputo il poeta condurre senza sforzo apparente, per entro a quei sinuosi e angusti meandri, l'eleganza e l'armonia della sua rima » (p. 447).

(2) Le didascalie latine non sono contenute in tutti i codici, anzi compaiono solo nel cod. Oxford e nelle due stampe (Reggio, 1499 e Venezia, 1501) che, secondo lo Scaglione — nella nota bibliografica alla sua edizione del canzoniere e dell'*Innamorato* (Torino, 1951) — sono strettamente imparentate con il codice di Oxford. I critici sono concordi nel riconoscerle di mano del poeta stesso; nessuno meglio di lui sarebbe infatti stato in grado di chiarire e orgogliosamente mostrare al lettore tutti i suoi laboriosi artifici.

ducto (L) (1). Questa forma metrica è la struttura insostituibile di una delle liriche più originali anche poeticamente: un inno litaniante alla bellezza della donna amata, in cui ogni stanza si apre con un'invocazione simbolica, che sembra riprendere la tematica di certa poesia innica medioevale, come avremo occasione di vedere più avanti.

Un'altra di queste magie numerico-ritmiche, che si basa tutta sul numero quattro, è il *Tetrasticus cantus quater ordine quattuor rithmis commutato* (XCIV) (2).

E come nell'*Eptalogos* il poeta all'inizio diceva:

Quell'amorosa voglia
che a ragionar me invita
in rime ascose e crude...
doni soccorso a la mia stanca mente...

---

(1) E' una canzone formata da sette stanze di sette versi ognuna, in cui le rime delle prime tre stanze tornano, nell'ordine inverso, nelle ultime tre (forse si potrebbe considerare un caso di *retrogradatio* portata all'estremo limite), mentre la stanza centrale, la quarta, ha uno schema suo proprio. E tutto questo è complicato da simmetriche alternanze di endecasillabi e settenari, come si può vedere dallo schema:

1)	2)	3)	4)	5)	6)	7)
a	g	n	t	R	L	E
b	h	o	U	S	M	F
c	i	p	t	R	L	E
d	k	q	U	Q	K	D
E	L	R	t	p	i	c
f	m	s	U	O	H	B
E	L	R	t	n	g	a

(2) In questo secondo caso ci troviamo di fronte ad una, diciamo così, canzone di quattro stanze, in cui ricorrono solo quattro rime, che si alternano con certe loro ferree e particolari leggi, come si può facilmente rilevare dallo schema; le quattro rime sono: -ersi A/ -egno B/ -ade C/ -oglia D.

1)	II)	III)	IV)	C cong.
A	B	D	C	A
b	a	C	D	C
B	A	c	d	A
A	B	D	C	C
A	B	D	C	D
C	D	A	B	c
A	B	D	C	D
C	D	A	B	
D	C	b	a	
c	d	A	B	
D	C	B	A	

così nel *Tetrasticus* annuncia la novità delle sue rime:

> Rime inaudite e disusati versi
> ritrova il mio disdegno;
> ma nel nuovo rimar non toca il segno
> sì che al par del dolor possa dolersi...

Il *Tetrasticus* si può avvicinare, per lo schema, a certe composizioni degli ultimi trovatori, (1) e anche a qualcuna delle rime più « care » — come « Verdi panni, sanguigni, oscuri e persi » (XXIX) o « S'i' 'l dissi mai » (CCVI) — del canzoniere petrarchesco. Come sempre, per il Boiardo, è però impossibile trovare una « fonte » metrica diretta; sembra che il poeta si diverta a complicare e a rendere più regolari, nelle loro irregolarità, anche gli schemi metrici già tradizionalmente complessi.

E ci sono tante e tante altre forme metriche che meriterebbero almeno un accenno; mi limiterò ora alla lettura di tre composizioni metricamente interessanti e poeticamente riuscite, che hanno in comune l'uso del ritornello.

Le forme con ritornello non sono certo straordinarie nel secolo della barzelletta e del canto carnascialesco, anche se quelle boiardesche sono diversissime dalle altre. Inoltre abbiamo visto nello studio della anafora, come risponda ad un'intima necessità della poesia boiardesca il ripiegarsi musicalmente su se stessa, con echi di parole, interni ritornelli.

Un abbozzo di ritornello c'è già nella composizione intitolata: *Mandrialis cantu, dimetro rithmo intercalari* (CIV) (2), che presenta, prima di ognuna delle cinque lunghissime stanze, un « intercalare » formato da tre versi — endecasillabo, settenario, endecasillabo —

---

(1) Si veda, ad esempio, la *Canson redonda et encadenada de motz e de son*, di Guiraut Riquier, che inizia « Plus sabers no'm val ni sens ».

(2) Il « *Mandrialis* » è formato da cinque stanze e congedo. Lo schema delle stanze è il seguente: AbA BCB CDC DED EFE FGFG GHHG KIKA; il congedo: AbA BCB CDC DED EFE FAF AgAG.

di contenuto variabile, ma con due parole-rima fisse « lai » e « guai », rispettivamente nel primo e nel terzo verso :

Se io paregiasse el canto a i tristi lai
qual già fece Arïone
a la temenza de li estremi guai... (1-3)

Or cominciamo li dolenti lai
qua sotto l'aria bruna,
ricominciamo e canti pien di guai... (28-30)

fino all'ultima stanza :

Misero, lasso! A che cotesti lai
raconto, e i crudi stenti,
a chi nulla sentir può di mie' guai?... (136-138)

Il ritornello — qui solo accennato — fa riecheggiare di stanza in stanza il motivo dominante, cupo lamento che si ripercuote nella suggestiva solitudine notturna. Ogni stanza — o madrigale — contiene un appello alla natura, un'invocazione disperata di conforto :

Diceti, stelle, e tu splendida luna,
se mai nei nostri tempi o ne' primi anni
simile a questa mia fu doglia alcuna.....

Odeti, selve, e prendavi pietade
del mio dolor...

Ben sei, notte crudel, se non ti dole
del mio dolor e de mia pena acerba,
che me vedi iacer pallido a l'erba...
Odi tu, notte, il mio lamento amaro...

e conclude con l'inutilità del suo pianto :

Io spargo al cielo invano e mei lamenti,
a l'aura e a' boschi invano odir mi facio,
invano a l'umbre senza sentimenti.

Basterebbe questo canto boiardesco per sfatare la tradizionale concezione di un Boiardo « esclusivamente » poeta della gioia.

In un'altra composizione — il *Cantus intercalaris rithmo interfecto: ternarius enim tetralogos dividit.* (LXXI) (1), — il ritornello si presenta in una forma già più compiuta, ma si tratta in verità di due ritornelli finali, uno per le prime tre stanze, l'altro per le seguenti:

Odi, superba e altera, le mie pene;
odi la mia rason sol una volta,
prima che morte al crudo fin mi mene.

Odi benigna adunche le mie pene;
odi li preghi mei sol una volta,
prima che morte al crudo fin mi mene.

I due ritornelli fanno riecheggiare, di stanza in stanza, la preghiera, ora irosa, ora tenera, del poeta (2).

La forma principe di questa tendenza boiardesca per i ritornelli è il famoso *Rodundelus integer ad imitationem Ranibaldi Franci* (XXVII), che, oltre a confessare l'origine comunque oltrealpina di questo particolare metro, sembra suggerire la direzione di altre *imitationes* boiardesche (3). Di fronte a questa lirica, fra le più belle ed

---

(1) Nel « *Cantus intercalaris* » si alternano strofe di quartine (I e IV) a strofe di terzine (II, III e V, VI):
I e IV: abb^{5}c add^{5}c CeC eff^{5}g ehh^{5}g HIH
II, III e V, VI: IKI KLK LML MNM NHN HIH
il congedo è uguale alla prima strofa, ma non ha il ritornello.

(2) In questo canto il poeta percorre una gamma di sentimenti diversissimi, dall'amaro dispetto (queste mie voci estreme / almanco sieno intese, / ... Ma a che, se lei se 'l vede e se ne ride?); all'accusa violenta (Tardi ho chiarito il turbido suspetto / che finte erano allor tue parolette / finta la voce e finto il dolce aspetto); dall'ironia su se stesso (Alma carca de errore / che credi aver soferenza / a la potenza / immensa, ben sei paza); alla preghiera (Deh cangia l'ostinata opinïone, / candida rosa mia, rendime pace, / che mercé ti dimando in gienochione); e al dolore più sincero (Quanto ho possuto, tanto ho più sofferto; / tanto ho sofferto che l'anima crida / per non mostrarti il mio cor tutto aperto); fino alla visione finale della sua morte (Se la vita mi è tolta, / e per tua cagion manco, / il marmo bianco / occulti il tuo fallire...).

(3) Lo schema del *rodundelus* è: rit. aBbA; strofe: ACcDdEeA. Tutte le otto stanze hanno le stesse rime nello stesso ordine.
Tutti gli editori del canzoniere si sono occupati a lungo di questa

interessanti del canzoniere, non posso che ripetere le parole di Riccardo Bacchelli: « Dovrei trascrivere tutto il rodundelus o rondeletto, che aduna e libera tutti i motivi e le virtù della sua lirica d'amore e che mette pure al punto la sua valentia di trovatore di rime » (1).

Il *rodundelus* è un canto di gioia, e i quattro versi del ritornello, dalle rime fortemente ribattute e sottolineate dall'allitterazione, rinnovano dopo ogni stanza, la gioia del poeta, che può essere intesa solo da chi l'ha provata:

Se alcun de amor sentito
ha l'ultimo valor, sì come io sento,
pensi quanto è contento
uno amoroso cor al ciel salito.

---

forma metrica, ma non si è arrivati, fino ad oggi, ad una conclusione soddisfacente. L'ultimo studio, in ordine cronologico, è stato quello dello Scaglione, in questo « Giornale », vol. CXXVIII, 1951.

Il nome Ranibaldus sembra alludere ai vari trovatori Rambaut, mentre il *rondel* o *rondeau* è una forma caratteristica del nord della Francia. I nostri antichi trattatisti di metrica sembra non abbiano dubbi sulla gallicità dei « rotondelli » (cfr. A. Da Tempo, *Summa artis rythmicae vulgaris dictaminis*, Bologna, 1869, p. 135; Gidino Da Sommacampagna, *Trattato dei ritmi volgari*, Bologna, 1870, p. 124). E così pure sembra siano stati importati dalla Francia in Provenza circa alla fine del sec. XIV (cfr. *Las flors del gay saber*, Toulouse, 1841, vol. I, p. 350).

Uno studio accurato sul *rondeau* francese è quello del Raynaud, (*Rondeaux et autres poésies publiés d'après le ms. de la Bibliothèque Nationale de Paris, par G. Raynaud*, Paris, 1889), che classifica i vari tipi di *rondeau* esistenti fino al sec. XV. Fra questi potrebbe interessarci il « *rondeau-bergerette à quatrains* » che può avere questo schema: abba (rit.) ccdccd (st.); la strofa può essere composta anche da più versi. In questo caso l'*integer* boiardesco (cioè perfetto, completo) starebbe a significare che questo schema è stato ripetuto otto volte, otto come il numero dei versi di ogni strofa. Non possiamo evidentemente sapere quanto ci sia di innovazione boiardesca e quanto di imitazione dal fantomatico Ranibaldus, e il *rodundelus* rimane sempre un caso stranissimo d'incrocio tra il *rondeau-bergerette*, il canto carnascialesco e la barzelletta, tra la ballata e il *rondeau*, il tutto sicuramente perfezionato dal Boiardo per quella sua mania di acrobatiche simmetrie metriche.

(1) R. Bacchelli, *La congiura di Don Giulio D'Este*, Milano, 1931, p. 14.

La rima in *-ito*, che inizia e chiude il ritornello, inizia e chiude anche ogni stanza; e ogni stanza ripete, nello stesso ordine, le stesse rime.

È una forma metrica di notevole difficoltà, ma lo sforzo non è visibile, e questo susseguirsi di rime uguali accentua la cantabilità della composizione, che non solo deve esser nata per essere musicata, o, forse, su una musica già esistente, ma sembra racchiudere in sé, senza note, la propria musica. Oltre a questa « anafora gigante » — il ritornello — in queste tre composizioni ritornano, di tanto in tanto, secondo una loro musicale necessità, le consuete ripetizioni, all'inizio o all'interno del verso; nel *rodundelus* poi, non una stanza è priva del caratteristico modulo boiardesco.

Queste forme metriche elaboratissime sono uno dei particolari aspetti della poesia boiardesca che il Weise definisce manifestazioni del gusto « tardogotico ». Vedremo altri esempi di questo gusto, in certe descrizioni naturali miniate, nella frequente ripresa di motivi e spunti decisamente « prepetrarcheschi », nel ricordo delle fantastiche leggende raccolte nei bestiari, in allegorie e avventure amorose vicine al gusto del *Roman de la rose* e dei romanzi brettoni.

Nel canzoniere del Boiardo si manifesta indubbiamente — come abbiamo già detto — un gusto più « gotico » che in quello del Petrarca, il quale aveva appreso dagli amati e studiati classici a mortificare ogni soverchia ed esteriore musicalità, per conquistarne una sua più difficile, interiore e sommessa, così come aveva cercato di rinunciare al particolare bagaglio di concezioni, leggende e immagini medievali e all'eccessivo colorismo, in una misura, anche in questo caso, classica. C'è però nel Petrarca stesso una parte minore — che noi generalmente siamo portati a sottovalutare, anche perché minor fortuna ebbe presso i petrarchisti — di tipo più « medievale ». Penso, per esempio, a certe reminiscenze trobadoriche, sia metriche sia contenutistiche, alle can-

zoni allegoriche e a certe simboliche stilizzazioni di flore e faune. E non solo avvertiamo che il Boiardo amava di più « questo » Petrarca, ma sentiamo che ne accentua la « medievalità » e sembra in molti casi risentire direttamente fonti più antiche.

Nel canzoniere boiardesco sono frequentissime le descrizioni di fenomeni naturali, come il sorgere del sole, della luna, l'alternarsi delle stagioni. Generalmente però queste scene non stanno a sé, ma sono paragoni o sfondo alla bellezza della donna, oppure servono ad ambientare i sentimenti del poeta stesso, o in altri casi infine sembrano non avere altra funzione che quella decorativa, come certi piccoli capolavori racchiusi in un'iniziale miniata.

Questo apparente interesse del poeta per la natura, ha convinto molti critici del « naturalismo », del gusto spontaneo, primitivo e fresco, della poesia boiardesca; concezione anacronistica e che non regge ad una lettura attenta e spregiudicata. Si tratta difatti — come vedremo — di finissime stilizzazioni di tipo miniaturistico, descritte particolareggiatamente — non certo di gusto realistico, ma dello stesso genere di sognanti visioni di praticelli pieni di minutissimi e coloratissimi fiori, propri della pittura gotica —; sono particolari decorativi, o, spesso, scene simboliche od allegoriche, uno degli aspetti insomma del gusto tardogotico boiardesco.

Ci sono, per esempio, dei sonetti e delle canzoni intessuti di paragoni naturali con la bellezza della donna. È questo l'uso subordinato della natura, che faceva scrivere — come abbiamo visto — al Contini: « Il danno principale si ha dunque allorché [la natura] diventa un "precedente", che docilmente scende a riempire gli schemi dell'allegoria... Quando uno si dà la vista di cantare (XXI) il cielo "de lumi adorno che la notte inchina" o dantescamente "il vago tremolar de la marina / al sol nascente lucida e tranquilla" par celebrare per diretto entusiasmo questi fenomeni e industriarsi di sobriamente riprodurli, e poi è tutta una finta, dietro cui si cela un

magro madrigale, in primo piano sembra che stia l'irrispetto, il crimine di lesa natura... » (1).

Cerchiamo di vedere meglio questo « dannoso » uso della natura come « precedente » e cerchiamo anche di riportare il Boiardo alla sua vera temperie espressiva, cioè all'ambiente gotico internazionale e all'uso decorativo di fiore e faune, rappresentate con un calligrafismo minuto, sottilmente fiabesco ed irreale, caratteristico della pittura di questo periodo.

Ne troviamo esempi fin dai primi sonetti del canzoniere:

> Ma più non se ralegra el summo Jove
> aver fiorito el globo infimo e grave
> di vermiglie fogliete e bianche e flave,
> quando fresca rogiada el ciel ne piove;
> . . . . . .
> quanto creato ,aver costei..... (III);

e nel V sonetto:

> Con bianchi zigli e con vermiglie rose,
> co' i vaghi fiori e cum l'erbetta nova
> l'ha dimostrata al parangone Amore,

come anche nel sonetto XLVIII:

> Io vidi in quel bel viso primavera
> d'erbetta adorna e d'ogni gentil fiore,
> vermiglia tutta, d'ôr, candida e nera (2).

---

(1) *Op. cit.*, p. 239.

(2) In questi casi la poesia del Boiardo sembra riallacciarsi al prezioso « naturalismo » del Guinizelli:

> Io vo' del ver la mia donna laudare
> ed assembrargli la rosa e lo giglio;
> più che la stella Diana splende e pare,
> e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.
>
> Verde rivera a lei rassemblo e l'are,
> tutti color di fior, giallo e vermiglio
> oro e azzurro e ricche gioi' preclare:
> medesmo Amor per lei raffina meglio.

Rimatori del dolce stil nuovo, a cura di L. Di Benedetto, Bari, 1939, p. 16.

Al Boiardo piace invocare la donna amata con appellativi fioriti e simbolici, quasi compendiosi paragoni (1).

La composizione più caratteristica di questo gusto, dalla metrica, come abbiamo visto, elaboratissima, è l'*Eptalogos cantu per summa deducto* (L). Il poeta inizia con la chiara coscienza di scrivere « rime ascose e crude », ed apre ogni strofa con una invocazione-paragone:

Candida mia columba,
qual è toa forma degna?
. . . . . .

Arbosel mio fronzuto
dal paradiso còlto,
qual forza di natura
te ha fatto tanto adorno
di schieto tronco e de odorate foglie...
. . . . . .

Gentil mia fera isnella,
agile in vista, candida e ligiera...
. . . . . .

Lucida perla còlta ove se coglie
di preziose geme ogni richeza,
dove l'unda vermiglia abunda in zoglie...
. . . . . .

Vago fioreto, io non ho vista audace
che fissamente ardisca de guardarti...
. . . . . .

Mi pare di sentire, in queste simboliche invocazioni,

---

(1) Nel sonetto X abbiamo, per esempio una serie di queste invocazioni per simboli naturali, in una variazione preziosa sul bianco:

Pura mia neve ch'ei dal ciel discesa,
candida perla dal lito vermiglio,
bianco ligustro, bianchissimo ziglio,
pura biancheza che hai mia vita presa...

Il sonetto seguente sembra volutamente contrapporsi a questo per i suoi colori accesi:

Rosa gentil, che sopra a' verdi dumi
dài tanto onor al tuo fiorito chiostro,
suffusa da natura di tal ostro
che nel tuo lampegiar il mondo alumi...

una certa analogia con la poesia innica francese medievale, o anche, con alcune liriche trobadoriche (1).

Questi paragoni naturali, addensati qui in pochi versi, sono altre volte ampliati fino ad occupare interi sonetti, o ciascuno una stanza di canzone, nelle composizioni che

---

(1) Ho trovato espressioni simili, ad esempio, nella *Loenge de nostre Dame, (Ein Altfranzösisches Marienlob aus einer pariser handschrift des dreizehnten Jahrunderts zum ersten mal herausgegeben von* H. Anresen, Halle, 1891):

Rose en jor de mai
trai me fors dou tai
u mes cuers s'endort...
. . .
Vaissiaus d'odeur plains
de vos vient li pains
c'on doit savourer...
. . .
Vergier plains de flours
de toutes odours.....

Questo tipo di paragoni naturali e preziosi era in uso anche in certe liriche trobadoriche, come si può vedere da questi versi di Arnaut de Maruelh:

Plus bela que bels jorns de mai,
solelhs de mars, ombra d'estiu,
roza de mai, ploia d'abriu,
flors de beutat, miralhs d'amor.....

(Questi versi sono citati dallo Spitzer, in « Cultura Neolatina », XVII, 1957, p. 175. Non ho purtroppo potuto vedere gli studi dello Spitzer stesso e di S. Fiore, a cui rimanda l'Autore).

I versi di A. de Maruelh sembrano ripresi dal Boiardo nelle sue egloghe latine: « Solibus hybernis aestiva blandior umbra, / blandior his undis et dulci blandior aura, / huc ades, o mea cura... ». (*Ecl.*, III, 25-27).

Un motivo simile compare anche in un *rondel* di Eustache Deschamps:

Palme de paix et cedre de hautesse,
fleur d'olivier et liz de grant valour,
mon cuer vous doing, mon corps et mon amour.
Estoc estes et arbre de noblesse,
et sur toutes la precieuse flour...

Œuvres complètes de E. Deschamps, *publiées par le marquis De Queux de Saint Hilaire*, Paris, 1878-1903, vol. IV, p. 113.

il poeta indica con l'intitolazione latina di « comperativus ».

Nel sonetto XXI ci troviamo di fronte allo sfavillio luminoso di splendenti visioni naturali, che si trasformano in un arabesco di suoni:

Né più dolce a' nostri ochi il ciel sfavilla
de lumi adorno che la notte inchina,
né il vago tremolar de la marina
al sol nascente lucida e tranquilla;

né quella stella che de su ne stilla
fresca rogiada a l'ora matutina,
né in giazio terso né in candida brina
ragio di sol che sparso resintilla;

né tanto el veder nostro a sé retira
qual cosa più gentile et amorosa
su nel ciel splende, on qua giù in terra spira,

quanto la dolce vista e graziosa
de quei begli ochi che Amor volve e gira;
e chi no il crede, de mirar non li osa.

Nelle due quartine soprattutto il Boiardo arriva a un preziosismo formale da alta officina; sono frequentissime le assonanze e le allitterazioni, specialmente in rima, e le rime sono particolarmente ricercate e rare. L'inizio è poco luminoso — s'inizia infatti con una dolce notte già vicina all'alba — poi si passa alla dantesca luminosità della marina « al sol nascente », poi alla descrizione della stella ultima a tramontare e infine alla luce di un raggio di sole, moltiplicato e riflesso nel « giazio terso » e nei cristalli della brina.

L'effetto luminoso della bellezza della donna, già caratteristicamente stilnovistico (« e fa tremar di chiaritate l'are ») è qui portato al suo massimo sviluppo e insieme al massimo particolarismo descrittivo: non è più uno sfondo dorato splendente e uniforme, come nei dipinti di scuola senese, ma è decorativamente animato e raggiunge effetti di una luminosità più nuova e preziosa.

Nel *Cantus comperativus* (XV) i motivi presenti, in modo essenziale, in questo sonetto, hanno una rappresentazione più compiuta e si dilatano per tutta la lun-

ghezza della stanza, mentre il paragone con la donna amata torna solo negli ultimi tre versi. Il poeta inizia con un paesaggio lunare:

Sì come più risplende,
allor che il giorno è spento,
intra le stelle rade
la luna di color di puro argento,
quando ha di fiame il bianco viso tento
e le sue corne ha più di lume piene,
. . . . . .
così splende qua giù questa lumera,
e lei sola contiene
valor beltade e gentilezza intera.

La seconda stanza contiene una scenografia stellare di gusto cortese:

Come in la notte liquida e serena
vien la stella d'Amore avanti al giorno,
di ragi d'oro e di splendor sì piena
che l'orizonte è di sua luce adorno,
et ella a tergo mena
l'altre stelle minore
che a lei d'intorno intorno
cedon parte del ciel e fangli onore...
così costei de l'altre el pregio acquista...

Il trionfo della luce e della bellezza della donna aumenta di stanza in stanza, dallo splendore dell'aurora «de rose coronata e de iacinto» al massimo splendore del sole:

Qual fuor de l'oceàn, di raggi acceso
risurge il sol al giorno matutino,
e sì come fra l'unde e il ciel suspeso
va tremolando sopra il suol marino;
e poi che il freno ha preso
de' soi corsier focosi,
con le rote d'ôr fino
ad erto adriza e corsi luminosi;
vista non è che a mirar fermo lo osi,
ché di vermiglio e d'oro ha un color misto
che abaglia li ochi nostri tenebrosi,
e fa l'uman veder più corto e tristo:
tal è a mirar questo mirabil volto... (1)

(1) Anche nel canzoniere del Petrarca abbiamo una canzone intessuta di paragoni naturali: « In quella parte dove amor mi sprona ».

Vediamo anche un motivo tradizionale della poesia amorosa, di origine classica e pure presente nel canzoniere petrarchesco: l'effetto letificante della bellezza della donna. Questo motivo è molto caro al Boiardo, che ne sviluppa tutte le possibilità decorative, abbondando in aggettivi coloristici e particolari preziosi:

Rosa gentil, che sotto il giorno estinto
fai l'aria più chiarita e luminosa,
e di vermiglia luce il ciel depinto... (XI)

e:

..... costei, che sôle
scoprir in terra a meza notte un giorno,
e ornar di rose il verno e di viole. (III)

La nascita stessa della donna amata provoca nella natura gioiosi effetti primaverili, anzi direi coloristici:

Quando costei dal cielo a vui discese
una piogia qua giù cadea de zigli.
e rose e fior vermigli
avean di bel color la terra piena... (XLIII);

e così gli stessi effetti si rinnovellano «in natali dominae»:

Più dell'usato sparge e ragi d'oro
il Sol più bello, è l'alba più vermiglia:
oggi nacque colei che in terra adoro. (XXVI)

Come si vede dai pochi esempi citati, il colorismo e il particolarismo descrittivo boiardesco sono ben lon-

---

(CXXVII). Non si tratta però di veri e propri paragoni, come in questa canzone del Boiardo, ma è la visione della donna che s'interpone fra la natura e il poeta:

... dico, che, perch'io miri
mille cose diverse attento e fiso
sol una donna veggio e 'l suo bel viso.

Il tono del Petraca è più vario e le scene naturali non sono descritte minutamente come nel Boiardo, ma solo accennate. E insieme non c'è la rigida simmetria boiardesca, che definisce chiaramente il limite del paragone con la donna, racchiuso nei tre versi finali. Ancora una volta il Petrarca preferisce nascondere il proprio lavoro d'artefice in un tono in apparenza più agevole e vario, mentre nella canzone boiardesca ogni strofa è una composizione a sé stante, delimitata e finemente miniata.

tani dalla classica misura che regna nel canzoniere del Petrarca (1).

Un esempio del particolare uso ornamentale di queste descrizioni naturali, si trova nel sonetto VI:

Il canto de li augèi di frunda in frunda
e lo odorato vento per li fiori
e lo schiarir di lucidi liquori,
che rendon nostra vista più iucunda,

son perché la natura e il ciel secunda
costei, che vuol che 'l mondo se inamori;
così di dolce voce e dolci odori
l'aria, la terra è già ripiena e l'unda.

Dovunque e passi move, on gira il viso,
fiamegia un spirto sì vivo d'amore,
che avanti a la stagion el caldo mena.

Al suo dolce guardare, al dolce riso
l'erba vien verde e colorito il fiore,
e il mar se aqueta e il ciel se raserena.

Sono presenti in questo sonetto, come sùbito si avverte, ricordi stilnovistici e un particolare uso — di reminiscenza petrarchesca soprattutto per la sua posizione nel verso — dell'aggettivo « dolce ». È invece tipicamente boiardesca la quartina iniziale, dagli ampi versi cantati, che contiene delle fugaci impressioni naturali (impreziosite anche dall'uso di latinismi) che hanno una funzione esclusivamente decorativa. Dalla seconda quartina

---

(1) Ma, per avere una visione ancor più chiara del gusto boiardesco, si confrontino questi passi citati con le stanze 20-23 della *Selva II* di Lorenzo il Magnifico, dove, dopo un'apertura tradizionale:

Vedrai le piagge di color diversi
coprirsi come primavera suole...,

il poeta inizia una vastissima, minuziosa, realistica descrizione, in cui mostra tutti gli animali, dalle api alle formiche, dagli uccelli alle pecore, investiti da questa azione beatificante, prodotta dalla presenza della donna. Alla felicità di una ritornata età dell'oro partecipano anche i pastori, che portano « le mandre » « all'alte montagne », e

torte di latte e candide ricotte
mangian poi lieti e russan tutta notte.

(*Lorenzo de' Medici. Opere*, a cura di A. Simioni, Bari, 1913, vol. I, p. 258).

in poi il sonetto scorre più pianamente, concludendosi in una misura quasi petrarchesca, se non fosse per il desiderio di colorire che ricompare, timidamente, nel penultimo verso:

L'erba vien verde e colorito il fiore.. .

Gli effetti serenanti della bellezza della donna si accompagnano naturalmente ad analoghi ma più cosmici effetti provocati da Amore stesso — penso di suggestione lucreziana — come nell'inizio del sonetto IX:

Alto diletto, che ralegri il mondo
e le tempeste e i venti fai restare,
l'erbe fiorite, e fai tranquillo il mare
et a' mortali il cor lieto e iocondo...

Questo motivo si trasforma in un delicato arabesco musicale nel sonetto XXVIII, uno dei più significativi del canzoniere:

Chi tole il canto e penne al vago augello,
le foglie e il color vivo tole al fiore,
a l'erba la verdura e il primo odore,
e il fiore e l'erbe tole al praticello,

e le ramose corne al cervo isnello,
al cielo e stelle e sole e ogni splendore,
quel puote a un cor gentil togliere amore,
e la speranza al dolce amor novello.

Ché, sanza amore, è un core sanza spene,
uno arbor sanza rame e sanza foglie,
fiume sanza unde, e fonte sanza vene.

Amore ogni tristeza e l'alma toglie,
e quanto la natura ha in sé di bene
nel core inamorato se racoglie.

Ogni immagine è cesellata e assaporata nella sua essenzialità, con un gusto preziosamente epicureo; sono rapide perfette visioni di cose che il poeta amava e gioiosamente sentiva, come il canto e le penne del « vago augello », il verde e il « primo odore » dell'erba, e l'erba stessa e i fiori del « praticello », e le corna ramose del cervo. I versi delle quartine, lontani dall'essere una ripetizione schematica e pesante della stessa costruzione

sintattica, sono variamente ondulati e il passaggio da un verso all'altro è musicalmente sottolineato dalla ripetizione (un ennesimo esempio del valore musicale dell'anafora nel Boiardo) del verbo « tole » e « toglier », in posizione diversa, come, nella prima terzina, dalla ripetizione di « sanza ». Questo sonetto è uno degli inni ad Amore più boiardeschi, ma non è certo l'unico, nel canzoniere.

Interessante, a questo proposito, è la lettura del primo sonetto del canzoniere, uno dei più petrarcheschi della raccolta, che dovrebbe essere un atto di contrizione del poeta, esemplato su « Voi che ascoltate in rime sparse il suono »:

Amor, che ne scaldava al suo bel sole
Nel dolce tempo de mia età fiorita,
A ripensare ancora oggi me invita
Quel che allora mi piacque, ora mi dole.

Così racolto ho ciò che 'l pensier fole
Meco parlava a l'amorosa vita,
Quando, con voce or leta or sbigotita
Formava sospirando le parole.

Ora de amara fede e dolci inganni
L'alma mia consumata, non che lassa,
Fuge sdegnosa il puerile errore.

Ma, certo, chi nel fior de' soi primi anni
Sanza caldo de amore il tempo passa,
Se in vista è vivo, vivo è sanza core.

Il sonetto inizia, poco petrarchescamente, con un senso di rimpianto, più che di rimorso, per il « bel sole » che lo scaldava « nel dolce tempo » della sua « età fiorita ». Il petrarchismo stilistico è dominante: il lessico è tipicamente petrarchesco (dolce tempo; età fiorita; pensier fole; dolci inganni), il ritmo, lento, basato su antitesi caratteristiche racchiuse nella misura del verso (ora de amara fede e dolci inganni; quel che allora mi piacque, ora mi dole), o sull'uso di coppie in fin di verso (quando con voce or leta or sbigotita; l'alma mia consumata non che lassa) e sull'uso tipico del gerundio, che rallenta il verso, con due forti pause. E l'anima del

poeta, « consumata non che lassa », « fugge sdegnosa il puerile errore ».

Il Boiardo voleva, come abbiamo visto, iniziare il suo canzoniere seguendo fedelmente il suo grande modello, ma il motivo iniziale di rimpianto per il « bel sole » dell'« età fiorita », è troppo vivo in lui perché possa sinceramente accettare il pensiero petrarchesco: l'inizio improvviso e incoerente dell'ultima terzina è un gioioso ritorno alla sua vera personalità:

> Ma, certo, chi nel fior de' soi primi anni
> sanza caldo de amore il tempo passa,
> se in vista è vivo, vivo è sanza core.

E in questa gioiosa esaltazione dell'amore e della giovinezza — motivo che tornerà anche in parecchi luoghi dell'Innamorato — si avvicina molto alla concezione trobadorica dell'amore, s'intende precedente alla riforma mistica e prestilnovistica di Guillem de Montanhagol (1).

---

(1) Ecco, ad esempio, due luoghi simili di Bernart de Ventadorn:

> Ben es toz om d'avol vida
> c'ab joi non a son estatge
> e qui vas amor no guida
> so cor e so dezirer...

e anche:

> Ben es morz qui d'amor no sen
> al cor cal que doussa sabor;
> e que val vivre ses valor
> ma per enoi far a la gen?....

(*Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von Carl Appel*, Halle, 1915, p. 134 e 186).

La chiusa del sonetto boiardesco è ripresa da Agricane nel famoso episodio dell'*Innamorato*:

> . . . . . .
> perché ogni cavallier che è senza amore,
> se in vista è vivo, vivo è senza core.
> (*O. I.*, I, XVIII, 46).

Il Boiardo riprende anche il motivo dell'amore gioioso (il *joi* trobadorico) ispiratore di canto:

> Et io vi parlo con rime aspre, e versi
> rigidi, e note di lamenti piene.
> Trarrami forse ancor mia dia di pene
> e canti scoprirò ligiadri e tersi (CXX, 10-13).

Felice bracia mie che mo tanto alto
Giugnesti, che a gran pena il credo ancora,
Qual fia de vostra gloria degna lode?

Ché tanto de lo ardir vostro me esalto,
Che non più meco, ma nel ciel dimora
Il cor, che ancor del ben passato gode. (LIII)

Il sonetto è, mi pare, migliore, per una maggiore intensità espressiva, per il suo ritmo sostenuto, vibrato, impetuoso. Se paragoniamo la prima quartina boiardesca — il primo verso soprattutto, dilatato dai due aggettivi fortemente accentati (sembra avere due soli accenti, che danno l'impressione quasi fisica dell'impossibilità di rinchiudere questa smesuranza di gioia in un cuore umano) — ai versi del Boccaccio, questi ci paiono, al confronto, troppo lenti e frammentari. L'uso dei settenari interrompe spesso il corso del pensiero, dando un ritmo di breve respiro, mentre invece i forti legamenti, se non sintattici, concettuali, aiutati dalla forza incisiva degli accenti, rinnovano, nel sonetto boiardesco, la misura dell'endecasillabo. Lo stesso verso « non potendo capervi esce di fore », preso pari pari dalla ballata boccaccesca, sembra quasi che sia stato al contrario imitato dal Boccaccio, tanto qui è ambientato e sostenuto dagli altri versi vibranti e cantabili. Il Boiardo poi, nella seconda quartina, inserisce il motivo ovidiano della corona trionfale. E non dice, come il Boccaccio : « io non so col mio canto dimostrare ... Amore il ben ch'io sento » (motivo che del resto tornerà in altri componimenti poetici del Boiardo stesso), perché qui forse, con la sua vigile coscienza d'artista, sentiva di essere riuscito a mostrare altrui la sua gioia, cantando. Ritorna poi, nella prima terzina, al ricordo della sua felicità e insieme al ricordo boccaccesco, e finisce esaltando il suo ardire, per il quale « nel ciel dimora / il cor che ancor del ben passato gode ».

Nella poesia del Boccaccio mi sembra che questo sia l'unico esempio che si possa avvicinare alla più completa e totale espressione della gioia, caratteristica della poesia boiardesca. Per trovare un'altra e altrettanto in-

tensa poesia della gioia, dobbiamo risalire alla poesia trobadorica (1). Rileggiamo, per esempio, il sonetto « Datime a piena mano e rose e zigli », già in parte citato per il particolare uso dell'anafora. Il poeta, in un impeto di gioiosa ebbrezza, vuole intorno a sé rose, gigli e viole, fiori candidi e vermigli, perché « confano a questo giorno e bei colori », e dice :

Spargeti intorno d'amorosi odori
ché il loco a la mia voglia se asumigli. (2)

Nelle quartine il ritmo è di canto spiegato, accentuato musicalmente, come abbiamo visto, dall'anafora ; poi il poeta si placa, nella prima terzina, e dice, quasi ancora

---

(1) Carl Appel, nella prefazione alla sua edizione citata delle liriche di Bernart de Ventadorn (p. LXXI e segg.), sottolinea, in un'interessante visione di tutta la poesia trobadorica, la riscoperta della gioia di vivere presente nella prima lirica occidentale, nella quale, se c'è parola che compare più spesso di *amor* questa è la parola *joi*. Mi sembra che il Boiardo sia portato — dalla sua sensibilità poetica, se non da letture dirette — a sentire moltissimo la poesia del *joi*, di quella particolare allegrezza fatta d'amore e di primavera.

(2) Penso non occorra sottolineare ancora una volta il particolare valore decorativo, privo di intenzione « panica » o « cosmica » — come piace a tanti dire, parlando della poesia boiardesca — di questa abbondanza di fiori dai « bei colori » e dagli « amorosi odori » : siamo, se mai, più vicini al gusto simbolico medioevale, che attribuiva particolare valore a certi colori vivaci, che rappresentavano la gioia, o a certi profumi di fiori che erano « nutrimento dell'animo » in primavera. Ecco, per esempio, un brano che l'Appel, nella sua crestomazia, intitola *Diätetik* (p. 166-167).

En aprop ti fai aportar
d'espetias per bon flairar
e sia tals l'odoramens
con al temps sera covinens :
en estieu entorn lo pascor,
cant lo temps torna en dousor
de rozas o de violetas
o de lis o d'autras floretas
. . . . . .
c'aissi co'l pans auidamens
es del cors e sos noirimens,
aissi es condutz e fortors
de l'arma li bona odors... (65-72, 79-82).

Felice bracia mie che mo tanto alto
Giugnesti, che a gran pena il credo ancora,
Qual fia de vostra gloria degna lode?

Ché tanto de lo ardir vostro me esalto,
Che non più meco, ma nel ciel dimora
Il cor, che ancor del ben passato gode. (LIII)

Il sonetto è, mi pare, migliore, per una maggiore intensità espressiva, per il suo ritmo sostenuto, vibrato, impetuoso. Se paragoniamo la prima quartina boiardesca — il primo verso soprattutto, dilatato dai due aggettivi fortemente accentati (sembra avere due soli accenti, che danno l'impressione quasi fisica dell'impossibilità di rinchiudere questa smesuranza di gioia in un cuore umano) — ai versi del Boccaccio, questi ci paiono, al confronto, troppo lenti e frammentari. L'uso dei settenari interrompe spesso il corso del pensiero, dando un ritmo di breve respiro, mentre invece i forti legamenti, se non sintattici, concettuali, aiutati dalla forza incisiva degli accenti, rinnovano, nel sonetto boiardesco, la misura dell'endecasillabo. Lo stesso verso « non potendo capervi esce di fore », preso pari pari dalla ballata boccaccesca, sembra quasi che sia stato al contrario imitato dal Boccaccio, tanto qui è ambientato e sostenuto dagli altri versi vibranti e cantabili. Il Boiardo poi, nella seconda quartina, inserisce il motivo ovidiano della corona trionfale. E non dice, come il Boccaccio : « io non so col mio canto dimostrare ... Amore il ben ch'io sento » (motivo che del resto tornerà in altri componimenti poetici del Boiardo stesso), perché qui forse, con la sua vigile coscienza d'artista, sentiva di essere riuscito a mostrare altrui la sua gioia, cantando. Ritorna poi, nella prima terzina, al ricordo della sua felicità e insieme al ricordo boccaccesco, e finisce esaltando il suo ardire, per il quale « nel ciel dimora / il cor che ancor del ben passato gode ».

Nella poesia del Boccaccio mi sembra che questo sia l'unico esempio che si possa avvicinare alla più completa e totale espressione della gioia, caratteristica della poesia boiardesca. Per trovare un'altra e altrettanto in-

tensa poesia della gioia, dobbiamo risalire alla poesia trobadorica (1). Rileggiamo, per esempio, il sonetto « Datime a piena mano e rose e zigli », già in parte citato per il particolare uso dell'anafora. Il poeta, in un impeto di gioiosa ebbrezza, vuole intorno a sé rose, gigli e viole, fiori candidi e vermigli, perché « confano a questo giorno e bei colori », e dice:

Spargeti intorno d'amorosi odori
ché il loco a la mia voglia se asumigli. (2)

Nelle quartine il ritmo è di canto spiegato, accentuato musicalmente, come abbiamo visto, dall'anafora; poi il poeta si placa, nella prima terzina, e dice, quasi ancora

---

(1) Carl Appel, nella prefazione alla sua edizione citata delle liriche di Bernart de Ventadorn (p. LXXI e segg.), sottolinea, in un'interessante visione di tutta la poesia trobadorica, la riscoperta della gioia di vivere presente nella prima lirica occidentale, nella quale, se c'è parola che compare più spesso di *amor* questa è la parola *joi*. Mi sembra che il Boiardo sia portato — dalla sua sensibilità poetica, se non da letture dirette — a sentire moltissimo la poesia del *joi*, di quella particolare allegrezza fatta d'amore e di primavera.

(2) Penso non occorra sottolineare ancora una volta il particolare valore decorativo, privo di intenzione « panica » o « cosmica » — come piace a tanti dire, parlando della poesia boiardesca — di questa abbondanza di fiori dai « bei colori » e dagli « amorosi odori »; siamo, se mai, più vicini al gusto simbolico medioevale, che attribuiva particolare valore a certi colori vivaci, che rappresentavano la gioia, o a certi profumi di fiori che erano « nutrimento dell'animo » in primavera. Ecco, per esempio, un brano che l'Appel, nella sua crestomazia, intitola *Diätetik* (p. 166-167).

En aprop ti fai aportar
d'espetias per bon flairar
e sia tals l'odoramens
con al temps sera covinens:
en estieu entorn lo pascor,
cant lo temps torna en dousor
de rozas o de violetas
o de lis o d'autras floretas
. . . . . .
c'aissi co'l pans auidamens
es del cors e sos noirimens,
aissi es condutz e fortors
de l'arma li bona odors... (65-72, 79-82).

sorpreso e meravigliato, la causa della sua gioia, gioia che arriva ad un'intensità massima, dissolvitrice, nella seconda terzina:

> Non vi meravigliate per ch'io avampi,
> ché maraviglia è più che non se sface
> il cor in tutto d'alegreza tanta.

E nella descrizione di questo soverchio di gioia, si avvicina nuovamente a Bernart de Ventadorn, il massimo poeta del « joi »:

> meravilhas ai quar desse
> lo cor de dezirer no'm fon. (1)

Il canzoniere ha inoltre una sua intima cronologia: ad intervalli, troviamo accenni al susseguirsi delle stagioni e in rapporto alla cambiata natura, il poeta parla di se stesso e dei suoi sentimenti. Queste descrizioni della natura ricordano gli inizi delle canzoni trobadoriche e ne hanno, in parecchi casi, la stessa freschezza e insieme la grande artificiosità.

Esaminiamo prima i sonetti primaverili, i più tradizionali: la descrizione della primavera era infatti la

---

(1) *Quant vey la lauzeta mover,* ed. cit., p. 249, v. 7-8. Un'espressione simile è però già in Guittone, ed. cit., p. 157 *Detto ho de dir: dirò gioia gioiosa*:

> ..... che ciò pensando sia, tutto mi squaglio
> del gran dolzor ch'entr'a lo cor mi face.

Un altro motivo di gioia amorosa è contenuto nel sonetto XXIII:

> Io non ho sangue in core o in dosso pelo
> che non mi tremi de amorosa zoglia.

motivo che compare anche nel Petrarca, però con una sfumatura stilnovistica per il tremore e la paura suscitata dalla vista della donna amata:

> Non ho medolla in osso o sangue in fibra
> ch'i' non senta tremar pur ch'i' m'appresso. (CXCVIII)

e in Arnaldo Daniello:

> Non ai membre no'm fremisca ni ongla.....

che, letto nel contesto della sestina, ha lo stesso valore fortemente sensuale dei versi boiardeschi. (I versi del trovatore sono citati dalla sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, da: *La vita e le opere del trovatore A. Daniello, a cura di U. A. Canello*, Halle, 1883, p. 118)

più comune negli inizi delle canzoni trobadoriche, e di questa preferenza rimane larga traccia in tutta la nostra poesia. Il sonetto CXVI è tutto un contrappunto stagionale al dolore del poeta, introdotto con un « et io... » :

Oggi ritorna lo infelice giorno
che fu principio de la mia sagura,
e l'erba se rinova e la verdura
e fassi il mondo di bei fiori adorno.
Et io dolente a lamentar ritorno...

. . . . . .

El tempo rivien pur, come era usato,
fiorito, alegro, lucido e sereno,
di nimbi raro, di folta erba spesso.
Et io son da quel ch'era sì mutato...

Le descrizioni della natura sono sempre dello stesso genere « miniaturistico » di quelle viste finora, qui forse presentano una maggiore sobrietà coloristica. Si giunge ugualmente ad una certa novità di rappresentazione, nonostante i celebri e notissimi esempi, nella prima terzina (El tempo rivien pur, come era usato...).

Il sonetto « Già per lo equal suo cerchio volge il sole » (CXVII) è d'intonazione moralistica, di tipo petrarchesco, come il seguente CXVIII, ma contiene uno spiraglio di primavera, negli ultimi due versi della prima quartina :

E per li verdi colli e per le vale
son le rose odorate e le viole

di una sobrietà e di una essenzialità non molto frequenti nella poesia boiardesca, che, come abbiamo visto, si compiace di visioni più colorite. Il più tradizionale, fra questi sonetti primaverili, è il sonetto CXIX :

Le bianche rose e le vermiglie, e i fiori
diversamente in terra coloriti,
e le fresche erbe co' suavi odori,
e li arborselli a verde rinvestiti,
solveno altrui ben forsi da rancori,
e rinverdiscon gli animi inviliti,
ma a me più rinovelano e dolori
le verde piante e i bei campi fioriti...

Nell'inizio di questo sonetto ritorna irrefrenabile il caratteristico amore per i colori vivaci, come ritornano i « suavi odori » dell'erba e « li arborselli a verde rinvestiti », e la natura col suo verdeggiare può arrivare anche a « rinverdire » « gli animi inviliti », ma non l'animo del poeta che sente invece rinnovellarsi i suoi dolori.

Nella canzone « Nel doloroso cor dolce riviene » (CXLV), la descrizione della primavera occupa un'intera stanza, la seconda, dopo una lunga caratterizzazione astronomica della stagione, di tipo dantesco (1) :

> Era la terra verde e colorita
> di celeste color, di color d'oro,
> di perso e flavo, candido e vermiglio.
> Apria natura ogni suo bel lavoro :
> la palida vïola era fiorita,
> e la sanguigna rosa e il bianco ziglio.
> Li amorosi augeletti el lor conciglio
> facìan cantando in sì dolce concento...

In questa descrizione primaverile coloratissima, la ricca tavolozza del Boiardo supera in vivacità il già molto colorato inizio della famosa canzone di Arnaldo Daniello :

> Er vei vermeills, vertz, blaus, blanc, gruocs
> vergiers, plans, plais, tertres e vaus,
> e il votz dels auzels sona e tint,
> ab doutz acort maitin e tart... (2)

in cui però i colori sono contrapposti fortemente, non armonizzati nel ritmo ondulato del verso boiardesco (3).

---

(1) Tutta la canzone ricorda, pur descrivendo la primavera, la dantesca « Io son venuto al punto della rota », soprattutto nell'inizio astronomico. La bella espressione del congedo dantesco : « Canzone, or che sarà di me ne l'altro / tempo novello, quando piove / amore in terra da tutti i cieli... » ricompare, perfettamente ambientata, nella quarta stanza della canzone boiardesca : « Piovea de tutti e celi Amore in terra / e ralegrava l'anime gentili / spirando in ogni parte dolce foco... ».

(2) *Ed. cit.*, p. 112, n. XIII.

(3) Oltre a queste descrizioni primaverili, abbiamo anche, ma sono molto meno interessanti, due sonetti estivi, « Or che sotto il Leon più boglie il cielo » (CXXXIII) e « Io vado tratto da sì ardente voglia » (XXIII). Il primo ha lo stesso schema dei sonetti precedentemente citati : nella prima quartina la descrizione dei fenomeni na-

Un altro motivo che ebbe meno diffusione nella lirica provenzale e anche nella nostra, è la descrizione del freddo inverno, contrapposto al fuoco che l'amore accende nel cuore del poeta. Il Boiardo compone su questo tema due sonetti molto simili, il XLV e il XLVII (1). I testi italiani che contengono questo motivo hanno in comune — almeno per quello che ho potuto vedere — il tono invernale e la tristezza: all'inverno di fuori corrisponde il dolore e la disperanza nel cuore del poeta. Invece i due sonetti del Boiardo sono gioiosi e contrappongono la gioia amorosa del poeta al freddo inverno, atteggiamento che possiamo trovare soltanto nelle liriche di qualche trovatore, come in: « Can chai la fueilla » di Arnaldo Daniello, o in « Ara no vei luzir solelh » e in « Tant ai mo cor ple de joya » di Bernart de Ventadorn. Il confronto con queste due ultime liriche è particolarmente interessante e merita di essere approfondito (2).

---

turali, nella seconda — introdotto, come sempre, da: « Et io... » — la contrapposizione del sentimento del poeta, con un tono però meno vibrato e gioioso che nei sonetti invernali. Nell'altro risente forse di un sonetto di Giusto De' Conti, « Lasso ben so che sì non arde il cielo »; il tono del Boiardo è però, come al solito, ottimista, e sembra assumere un tono di baldanzosa polemica, soprattutto nell'ultima terzina.

(1) Nella nostra tradizione letteraria troviamo il motivo invernale nella canzone di Dante *Io son venuto al punto de la rota*, che ha ispirato in parte i due sonetti boccacceschi: *Vetro son fatti i fiumi ed i ruscelli* e *Cadute son degli arbori le foglie*. Per i rapporti tra la canzone dantesca e i due sonetti, si vedano le pp. XVI-XVII dell'introduzione del Branca alla sua edizione delle rime del Boccaccio (Padova, 1958).

Ho scorso, con la maggior diligenza possibile, la nostra poesia lirica, dalle origini al quattrocento, per trovare eventuali « fonti » italiane, ma senza alcun risultato. Questo motivo invernale è presente, in forme diverse, nel sonetto: *E' mi par chiaro veder che nel verno* di Matteo Frescobaldi; nel Petrarca: *L'aer gravato e l'importuna nebbia;* nel Sacchetti: *Lontan ciascun ucel d'amor si trova* e in G. De Conti: *Ora che il freddo i colli d'erba spoglia.*

(2) Solo il Thovez, nell'articolo citato, ha accennato a questa somiglianza, dicendo: « Va verso l'amica sotto la pioggia, il vento e la neve gelata, ma il cuore caldo della fiamma d'amore, e: " Or mi par bianca rosa e bianco fiore / la folta neve che dal cel riversa / pen-

Leggiamo innanzitutto i due sonetti boiardeschi:

Tornato è il tempo rigido e guazoso,
Che la notte su cresce e il giorno manca,
Il ciel se anera e la terra se imbianca,
L'unda è concreta e il vento è ruinoso.

Et io come di prima son focoso,
Né per fredura il mio voler si stanca;
La fiama che egli ha intorno sì lo affranca,
Che nulla teme il fredo aspro e noglioso.

Io la mia estate eterna hagio nel petto,
E non la muta il turbido Orïone
Né Iade né Pliade né altra stella.

Scaldami il cor Amor con tal diletto,
Che verdegiar lo fa d'ogni stagione
Che l'astro suo gentil non si gli cella. (XLV)

Con qual piogia noiosa e con qual vento
Fortuna a l'andar mio si fa molesta!
Gelata neve intorno me tempesta,
Aciò che io giunga al mio desir più lento.

Et io del ciel turbato non pavento,
Ché per mal tempo il buon voler non resta,
Et ho dentro dal cor fiama sì desta,
Che del guazoso fredo nulla sento.

Stretto ne vado in compagnia de Amore,
Che me mostra la strada obliqua e persa,
E fatto è guida al mio dritto camino.

Or mi par bianca rosa e bianco fiore
La folta neve che dal ciel riversa,
Pensando al vivo sol che io me avicino. (XLVII)

e l'inizio del sonetto XLVIII:

Io non so si io son più quel ch'io solea,
Ch'el mio veder non è già quel che sôle;
Veduto ho zigli e rose e le vïole
Tra neve e giazi a la stagion più rea...

---

sando al vivo sol che me avicino", dove ricorda un altro gentile, Bernart de Ventadorn: " se ora non vedo risplendere il sole, altra luce mi soleggia nel cuore, l'amore... I prati mi paion bianchi e vermigli come nel dolce tempo di maggio, bianco e vermiglio fiore mi par la neve, da poi che la più leggiadra m'ha promesso l'amore suo " ». Il Thovez, per questo accostamento, cita, anche se non lo dice, la traduzione della canzone di Bernart de Ventadorn, fatta dal Carducci nel saggio *Un poeta d'amore nel secolo XII*, apparso nella « Nuova Antologia » il 15 gennaio e il 1° marzo 1881. E non approfondisce ulteriormente il confronto, che mi sembra interessante.

La lettura degli inizi delle due canzoni di Bernart de Ventadorn sùbito rivela la profonda affinità che, ancora una volta, lega i due poeti:

Ara no vei luzir solelh
Tant me son escurzit li rai:
E ges per aisso no'm esmai,
C'una clardatz me solelha
D'amor, qu'ins el cor me raya
E, can autra gens s'esmaya,
Eu melhur enans que sordei,
Per que mos chans no sordeya.
Prat me semblon vert e vermelh
Aissi com e'l doutz tems de mai:
Si'm te fin'amors conhd'e gai:
Neus m'es flors blanch'e vermelha
Et iverns calenda maya
Que'l genser e la plus gaya
M'a promes que s'amor m'autrei
S'anquer no la'm desautreya?
. . . . . (Appel, VII)

Tant ai mo cor ple de joya,
Tot me desnatura.
Flor blanca, vermelh'e groya
Me par la frejura
C'ab lo ven et ab la ploya
Me creis l'aventura,
Per que mos pretz mont'e poya
E mos chans melhura.
Tant ai al cor d'amor,
De joi e de doussor,
Per que'l gels me sembla flor
E la neus verdura.

Anar posc ses vestidura
Nutz an ma chamiza,
Car fin'amors m'asegura
De la freja biza
. . . . . (Appel, XLIV)

Nelle due canzoni del trovatore come nel Boiardo, i fenomeni naturali non sono quasi visti, ma sùbito trasfigurati in un'atmosfera primaverile, che irraggia dal cuore del poeta; e l'intonazione generale, lontanissima dal medioevo scolastico dantesco, è tipica invece del medioevo cortese delle corti provenzali che furono poi esempio di civiltà per la Francia settentrionale e per

parte dell'Italia settentrionale, all'ambiente francese legata da innumerevoli e tenaci vincoli (1).

Analizziamo più da vicino i rapporti fra i due testi. Notiamo innanzitutto l'identità di struttura e somiglianza di contenuto dei due sonetti boiardeschi, che corrisponde a una identità di struttura e somiglianza di contenuto fra gli inizi delle due canzoni di Bernart de Ventadorn. È interessante quindi, e giustificato, il confronto simultaneo fra i quattro testi.

Abbiamo già visto l'inizio del sonetto XLV, descrittivo, che amplia e prolunga con riminiscenze forse dantesche il brevissimo accenno del trovatore all'oscurarsi

---

(1) Il Quattrocento è giudicato concordemente, dagli studiosi di filologia romanza, un secolo « morto »; prima del risorgere degli studi provenzali a Napoli e a Roma, in Italia non ci si interessava più dei maestri di Dante e del Petrarca (cfr. S. Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Torino, 1911). D'altra parte il confronto tra queste liriche, insieme a tutti gli altri spunti minori che abbiamo notato e noteremo via via (come la misteriosa intitolazione *Rodundelus integer ad imitationem Ranibaldi Franci*), se non riescono a provarci la conoscenza diretta boiardesca della lirica provenzale, ne pongono — o almeno mi pare — il problema.

Le due canzoni di B. de Ventadorn in questione (rispettivamente la VII e la XLIV dell'edizione citata dello Appel) sono contenute dai seguenti fra i più importanti canzonieri provenzali: mss. A; C; D; I; K; M; r; S. Presso gli Estensi, nel Quattrocento, esisteva soltanto il ms. E, ora alla Bibl. Naz. di Parigi, che contiene solo una delle due liriche (VII); presso i Gonzaga esistevano i mss. N e S (cfr. anche *Tre secoli di studi provenzali* (XVI-XVIII), di S. Debenedetti, nel vol. *Provenza e Italia*, Firenze, 1930). Inoltre non abbiamo nessuna notizia sulla consistenza della biblioteca privata del Boiardo stesso: sappiamo anche che il poeta si recò a Napoli nell'aprile del 1473, per scortare fino a Ferrara Eleonora D'Aragona, futura sposa di Ercole d'Este, ma mi pare che questa sia una data troppo antica per far supporre un qualsiasi contatto col Cariteo che ci possa interessare in questo senso. E l'unico ms. datato del canzoniere boiardesco, conservato al British Museum (Egerton, 1999), è del 1477.

In ogni caso la conoscenza boiardesca della poesia trobadorica è un fatto isolato di curiosità personale, che non implica una tradizione di studi provenzali: l'importanza della questione riguarda più il Boiardo e la sua poesia che non gli studi di filologia romanza.

Le nostre ricerche sull'argomento non hanno approdato a nessun risultato apprezzabile e neppure a qualche indizio interessante: è augurabile che se ne occupino studiosi di maggiore competenza.

dei raggi del sole: — Ara no vei luzir soleh / tant me son escurzit li rai... (VII, 1, 2). Poi nel confronto del proprio amore con l'inverno, i due poeti si ritrovano in parecchi punti, come nella forte contrapposizione alla descrizione iniziale dell'inverno: « et io come di prima son focoso » (XLV, 5), « et io del ciel turbato non pavento (XLVII, 5), che trova riscontro nel: « e ges per aisso no'm esmai... » (VII, 3) e in tutte e due le quartine quasi uguali:

Et io come di prima son focoso
Né per fredura il mio voler si stanca.
La fiama che egli ha intorno si lo affranca
Che nulla teme il fredo aspro e noglioso.

che è molto simile a:

« car fin'amors m'asegura
de la freja biza »... (XLIV, 15-16).

Il Boiardo qui indulge anche a giochi d'antitesi di tipo petrarchesco: fiama / fredo, come del resto nella quartina del sonetto XLVII, ampliata da un verso sentenzioso:

Et io del ciel turbato non pavento
Che per mal tempo il buon voler non resta
Et ho dentro dal cor fiama si desta
Che del guazoso fredo nulla sento.

Il concetto dei due ultimi versi di questa quartina è ripreso nella prima terzina del XLV: « io la mia estate eterna hagio nel petto », con una digressione sul « turbido Orione » e altre stelle procellose; ma in questo caso il Boiardo, pur con la forte immagine dell'« estate eterna » che regna nel suo cuore, non arriva alla essenzialità di Bernart de Ventadorn: « c'una clardatz me solelha / d'amor, qu'ins el cor me raya... » (VII, 4-5). Al « soleggiare » d'amore del poeta provenzale, il Boiardo contrappone un'altra, sia pur meno nuova, metafora naturale, nell'ultima terzina del XLV:

Scaldami il core amor con tal diletto
Che verdeggiar lo fa d'ogni stagione
Che l'astro suo gentil non si gli cella

con l'uso dell'identità sole-donna amata, che tanto piaceva al Petrarca (1). Poi i due poeti passano alla quasi inconscia trasfigurazione del paesaggio esterno, come nell'inizio del XLVIII, petrarchesco nel primo verso :

> Io non so si io son più quel ch'io solea
> Ch'el mio veder non è già quel che sole :
> Veduto ho zigli e rose e le viole
> Tra neve e giazi a la stagion più rea...

e Bernart de Ventadorn : «tant ai mo cor plè de joya : / tot me desnatura, / flor blanca, vermelh'e groya / me par la frejura... ». Notiamo come il colore dei fiori si sia trasformato nel Boiardo in nomi di fiori, per quel realismo miniaturistico a lui proprio. Questo motivo ritorna anche nel sonetto XLVII, nell'ultima terzina :

> Or mi par bianca rosa e bianco fiore
> la folta neve che dal ciel rinversa
> Pensando al vivo Sol che io me avicino

come ritorna nel trovatore con più abbondanza di particolari :

> Prat me semblon vert e vermelh
> Aissi com e'l doutz tems de mai :
> si'm te fin'amors conhd'e gai
> Neus m'es flors blanch'e vermelha
> Et iverns calenda maya
> Que'l genser e la plus gaya
> M'a promes que s'amor m'autrei... (VII, 9-15)

---

(1) Nel sonetto di Giusto de' Conti : *Ora che il freddo i colli d'erba spoglia* », c'è una metafora simile : « Ma i miei disiri / verdeggian sotto il caldo di mia doglia ». Anche in : *Can chai la fueilla*, di A. Daniello : « Tot quant es, gela, / Mas ieu non puesc frezir, / C'amors novela / Mi fa 'l cor reverdir » (vv. 9/12). Nei poeti provenzali doveva essere frequente l'uso di metafore naturali di questo tipo ; lo stesso B. de Ventadorn, in : *Lancan folhon bosc e jarric* (Appel, XXIV), dopo aver descritto la primavera, dice : « Autresi'm chant e m'esbaudei / E reflorisc e reverdei / E folh segon ma natura... » come Arnaldo Daniello in : *Lanquan vei fueill'e flor e frug* (Canello, V) dice : « Doncs mi fueilla e 'm floris e 'm fruch 'amors / El cor tan gen... ».

E l'inizio del sonetto XLVII, pure introducendo un motivo diverso — il viaggio verso la donna amata —, riprende in parte i versi del trovatore: « c'ab lo ven et ab lo ploya / me creis l'aventura... » (XLIV, 5-6):

Con qual piogia noiosa e con qual vento
Fortuna a l'andar mio si fa molesta...

L'uso subordinato — o decorativo e prezioso — di descrizioni della natura, che fin qui abbiamo visto, non è che un aspetto del gusto « tardogotico » boiardesco. Interessanti manifestazioni di questo gusto, e insieme nuove prove del suo « prepetrarchismo », sono certe rappresentazioni di animali, che ci provano anche quanto il Boiardo subisse il fascino delle meravigliose e fantasiose leggende medioevali, tramandateci nei Bestiari (1).

---

(1) I paragoni con animali o le descrizioni di animali che si trovano nelle liriche del Boiardo sono, per il Bigi, un aspetto dell'interesse del poeta per « la vitalità degli animali » (*op. cit.*, p. 43). Leggendo però le canzoni o i sonetti che contengono questi paragoni, sentiamo sùbito quanto il poeta fosse lontano da questo realistico o naturalistico interesse per « la vitalità degli animali ».

Per trovare un gusto per l'osservazione diretta e realistica della vita degli animali, ci si può invece rifare all'ambiente fiorentino, per esempio, e, per restare nel campo della lirica, a una ballata e a una canzone di Lorenzo il Magnifico, *Parton leggeri e pronti* e *Quando raggio di sole*, in cui veramente l'operosità delle formiche e delle api è seguita con un interesse da naturalista, anche se non immune da reminiscenze classiche. Rileggiamo i brani più significativi di questi due testi toscani:

Dalle caverne antiche
trae la fiamma del sol fervente e chiara
le picciole formiche:
sagace alcuna e sollecita impara
e dice all'altre ov'ha il parco villano
ascoso, astuto, un monticel di grano;
ond'esce fuor la negra turba avara.
Tutte di mano in mano
vanno e vengono dal monte,
portan la cara preda e in bocca e in mano:
vanno leggieri e pronte,
e grave e carche ritornan di fore.
Ferman la picciol'orma

Nel canzoniere boiardesco sono frequenti innanzitutto i paragoni con la fenice, favoriti dal ricordo petrarchesco (XIV, XIX, LXXXV, CXXXII), le allegorie del cervo o del capro, allusioni al cognome — pare — della donna amata, (CXLI), e qualche reminiscenza classica (LXXXVI, CXXVIII) (1).

---

scontrandosi in cammino; e mentre posa
l'una, quell'altra informa
dell'altra preda, onde più disiosa
alla dolce fatica ognor l'invita... (vv. 18-34)

e simile è la descrizione delle api:

Quando raggio di sole,
per picciola fessura
dell'ape entrando nella casa oscura,
al dolce tempo le riscalda e desta,
escono accese di novella cura
per la vaga foresta,
predando disiose or quella or questa
spezie di fior, di che la terra è adorna,
qual esce fuor, qual torna
carca di bella ed odorata preda;
qual sollecita e strigne
s'avvien che alcuna oziosa all'opra veda;
altra il vil fuco spigne,
che invan l'altrui fatica goder vuole:
così di vari fior, di fronde e d'erba,
saggia e parca fa il mel, qual di poi serba
quando il mondo non ha rose e viole... (vv. 1-17).

Questo gusto per l'osservazione diretta e meticolosa della natura è molto lontano dalle liriche boiardesche di questo genere; mentre in questi testi troviamo una descrizione di umili animaletti, visti durante la loro naturale operosità quotidiana, il Boiardo sceglie animali fantastici, o animali reali dai fantastici attributi, accogliendoli, oltre che dai Bestiari, dalla tradizione lirica provenzale e nostra.

(1) Nel Petrarca più medievale — quel Petrarca che, come abbiamo visto, è più vicino al gusto boiardesco — ci sono pure paragoni di questo tipo, temperati però dallo studio dei classici, che gli fa preferire esempi — anche se altrettanto fantastici per noi — di tradizione latina. La suggestione delle metamorfosi di Ovidio è soprattutto viva nella canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* (XXIII): la classica, prima che medievale, fenice è ripresa dal Petrarca più volte, e per merito suo, e più dei suoi imitatori, la fenice ebbe veramente una vita immortale nella nostra letteratura. Anche nella canzone *Qual più diversa e nova* (CXXXV), che è più vicina al mondo medievale, il Petrarca si serve non di soli esempi presi dal mondo animale, ma anche di paragoni d'altro genere, sempre di origine classica, come la fontana del sole, la fonte di Epiro, e le fonti del-

Altri paragoni sono introdotti per quel gusto preziosamente miniaturistico, come abbiamo già visto per i paragoni naturali. Un esempio caratteristico di questo tipo è l'inizio della sestina:

> Si come canta sopra le chiare unde
> il bianco cegno giunto da la morte,
> fra l'erbe fresche, e l'ultime sue voce
> più dolcemente de adornar si sforza
> forsi per far al ciel qualche pietade
> del suo infelice e doloroso fine... (CXV)

Ma c'è anche, ed è molto interessante, una canzone « Novo diletto a ragionar me invita » (CXXXII), in cui il poeta si paragona, in ogni stanza, ad uno degli animali che scelgono la morte volontariamente, per una loro « voglia »: l'unicorno, la fenice, l'ermellino e il cigno. Questa canzone, che è sicuramente uno dei più tardi frutti della feconda tradizione dei Bestiari, desta la nostra meraviglia, oltre che per la precisione e la ricercatezza dei particolari, per l'intima adesione del poeta a quel mondo ormai scomparso. E, se confrontiamo ogni descrizione con gli esempi più illustri di questa tradizione, potremo notare meglio il gusto boiardesco per la visione nitida e preziosa e insieme la massima precisione degli attributi degli animali, tutti strettamente tradizionali (1).

---

l'isola di Fortuna, e fra gli animali sceglie, oltre alla classica fenice, un non meglio identificato « catoblepas » di derivazione pliniana.

Nel commento Carducci-Ferrari al canzoniere petrarchesco — opera insostituibile, di cui mi sono sempre valsa in questo studio — son citate in nota queste fonti: per la fontana del sole, PLINIO, *Hist., Nat.*, II, 106; P. MELA, I, 8; per la fonte di Epiro: PLINIO, *Hist., Nat.*, II, 106; LUCR., VI, 880-883, P. MELA, II, 3; e per le fonti dell'isola di fortuna, P. MELA, III, 10. Per il « catoblepas » cfr. PLINIO, *Hist. Nat.*, VIII, 32 e SOLINO, XXIII.

(1) Si veda a questo proposito: GASPARY, *La scuola poetica siciliana*, Livorno, 1885, p. 104 e segg.; PALMIERI, *Studi di lirica toscana anteriore a Dante*, in « Giornale dantesco », XXIII, I-II; M. S. GARVER, *Sources of the beast similes in the Italian lyric of the thirteenth century*, in « Romanische Forschungen », XXI, 1908, pp. 276-320. E recentemente, RICHART DE FORNIVAL, *Li bestiaires d'amours di maistre Richart de Fornival e li response du bestiaire, a cura di* C. SEGRE, Milano-Napoli, 1957 e il commento al *Mare amoroso* di E. Vuolo in « Cultura Neolatina », XVII.

Nella stanza introduttiva il poeta dice come un « nuovo diletto », che nasce dal suo consumarsi per amore, lo inviti a mostrare « altrui per maraviglia / quanto a se stesso nel suo fin compiace »,

> perché, come sovente se asumiglia
> a ogni animal che di suo voler more,
> così contento è lui morir de amore.

Ognuna delle quattro stanze che contengono i paragoni è cesellata con particolare accuratezza, con il solito suo amore per i colori e per gli sfondi naturali, che si manifesta di volta in volta in brevi descrizioni dell'ambiente in cui vive — secondo la leggenda — l'animale, quasi fosse lo sfondo di quei caratteristici medaglioni, con figurazioni di animali fantastici, che decorano le pagine della Bibbia di Borso D'Este.

Nella seconda stanza troviamo la descrizione dell'unicorno :

> . . . . . .
> Così par che non senta morte o doglia
> tra gli Indi più deserti uno animale,
> che un corno ha in fronte e tien nome da quello.
> Forcia né inzegno a sua presa non vale,
> fuor che dal grembo virginile accolto,
> ove ogni ardir, ogni poter gli è tolto,
> e lui si sta, né di morir gli'n cale.
> Et io, per mia cagion me sono avolto
> in tanto lieta e dilettosa sorte,
> che partir non me so da la mia morte.

L'unicorno compare in tutti i Bestiari, e la descrizione boiardesca corrisponde perfettamente alla tradizione. Non mi pare compaiano paragoni con l'unicorno nella lirica provenzale, lo troviamo invece in una canzone di Thibaut de Champagne (1) :

> Ausi conme unicorne sui
> qui s'esbahist en regardant,

(1) Thibaut de Champagne, *Les chansons de Thibaut de Champagne roi de Navarre, édition critique publiée par A. Wallensköld*, Paris. 1925, p. 112.

quant la pucele va mirant.
Tant est liee de son ennui,
pasmee chiet en son giron;
lors l'ocit on en traïson.
Et moi ont mort d'autel senblant
Amors et ma dame...

Nella nostra antica lirica l'unicorno compare in « Asay me placeria » di Stefano Protonotaro, in « Amore grande peccato » di Palamidesse e nel sonetto « Come lo lunicorno che si prende » di Chiaro Davanzati. Nella terza stanza il poeta si paragona alla fenice:

Dove la forcia più del sol se aduna,
sotto il cerchio più largo al nostro polo,
ne la terra odoriffera e felice,
vive uno augello, in quella gente bruna,
che sempre al mondo se ritrova solo
sancia altro paro: et ha nome fenice.
Quando da li anni sente tardo il volo,
cinamo, incenso, cassia e mira prende,
e bate l'ale sì che il sol lo 'ncende;
arde se stesso, e manca sancia dôlo.
Così la fiamma mia lieto mi rende...

La fenice è uno dei pochi animali dei Bestiari che « vive » ancora oggi, e questo, come abbiamo detto, per merito del petrarchismo. Oltre all'esempio del Petrarca, il Boiardo aveva questa volta attinto notizie dirette anche da Erodoto, ma anche la versione data dai Bestiari concorda con quella dello storico greco (1).

---

(1) Il Boiardo traduce: « Se questo uccello è dirittamente ritratto nella pittura che io vidi, è di grandezza e quasi d'abito simile a un'aquila. Le penne ha di color vermiglio lustreggiante d'oro, dicono quello che a me non par verisimile, questo uccello portar d'Arabia le reliquie del padre a Eliopoli, nel tempio del sole, e che porta la cinere dentro a uno ovo involuto con myra e gomme odorifere » (cito dall'ediz. del 1565, libro II, cap. 5). Si vedano anche i versi del Morgante:

E la nuova fenice, come suole,
portava il nido alla casa del sole;
ed aveva tolto incenso e mirra prima
e cassia e nardo e balsamo ed amomo,
ed arsa e poi rinata in su la cima. (XIV, 47-48)

e la nota dell'Ageno, a p. 1138 della sua edizione del Morgante, Milano-Napoli, 1955. Cfr. anche F. Ageno, *Ancora sui bestiari del « Morgante »*, in « Studi di filologia italiana », 1956, XIV, pp. 485-493.

Il paragone contenuto nella quarta stanza è invece molto più raro e ricercato:

Sotto la tramontana al breve giorno,
ove l'onda marina in giel se indura,
un picolo animal tra' monti nasce,
bianco di pelo e di facione adorno
e sì nemico al tutto di lordura
che sol di neve candida si pasce.
Tanto gentile il fece la natura
che se, forsi cacciato, il luto vede,
sostien da quello il delicato pede,
e più belleza che la vita cura.
. . . . . .

Non ho trovato questo paragone nella lirica provenzale, né in quella francese e neppure nella nostra antica poesia (1). Solo in un sonetto allegorico di Giusto De' Conti:

Solo cacciando un dì come amor volle
un candido armellin tra i fiori et l'herba
seguendolo una fiera aspra e superba,
m'apparve a pie' d'un fresco et verde colle.
Stanco parea, con gli occhi e 'l viso molle
. . . . . .
Et giunto al passo, ove poi morte il vinse,
fermossi qui, per non macchiar nel fango
suoi casti piedi e le innocenti membra.
Allor sì forte una pietà mi strinse
che alfin ne piansi...

Il Boiardo però si dilunga tanto anche sull'ambiente in cui l'ermellino vive, da far pensare ad una fonte medievale diretta che ora noi forse non conosciamo.

Nell'ultima stanza infine ritorna un paragone più noto e di tradizione classica:

Canta uno augello in voce sì suave,
ove Meandro il vado obliquo agira,
che la sua morte prende con dilletto.
Lassar le usate ripe non gli è grave;
ma con dolce armonia l'anima spira',
né voce cangia al fin né muta aspetto.

---

(1) Cfr. M. Corti, *Le fonti del «Fiore di virtù» e la teoria della «nobiltà» nel Duecento*, in questo «Giornale», vol. CXXXVI, 1959, fascicolo 413, pp. 27-29.

L'unda del fiume il novo canto ammira,
e lui fra l'erbe fresche a la rivera,
perché nel suo zoir doglia non spera,
segue cantando ove natura il tira.
. . . . . .

L'inizio di questa stanza forse è stato suggerito al Boiardo dai versi di Ovidio: « Sic, ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Meandri concinit albus olor » (Heroid., VII, 1-2). La morte del cigno sembra veramente commuovere il poeta e gli ispira versi molto belli e, credo, del tutto originali.

Se confrontiamo questa canzone con gli esempi più celebri di questo genere — come « Atressi com l'orifans » di Richart de Berbezilh, o il Bestiario moralizzato citato dal Monaci, e i sonetti di Chiaro Davanzati — avvertiamo subito il gusto decorativo dei paragoni boiardeschi; la sua abilità di miniatore ha avuto una piena e completa soddisfazione in questa serie di figurazioni simboliche e fantastiche. E mentre negli esempi sopra citati i poeti riprendono, a volte anche con intenti moralistici, una tradizione scientifica divulgata, che solo in rari casi viene trasfigurata poeticamente, sentiamo, nella canzone del Boiardo, una gioiosa adesione a questo mondo ormai scomparso. Il poeta rivive poeticamente le leggende dei Bestiari, avvinto dal loro sottile fascino.

Non dobbiamo dimenticare che la fantasia boiardesca trovava il suo più vitale nutrimento nelle avventure cavalleresche del ciclo arturiano e nelle allegoriche vicende del *Roman de la rose,* opere che del resto erano molto ricercate e diffuse alla corte estense. Queste letture, che alimenteranno il mondo dell'Innamorato, hanno lasciato traccia anche in qualche lirica del canzoniere.

Possiamo trovare un precedente a questo tipo di poesia, in certe composizioni allegoriche del Petrarca più medievale — come la già citata canzone delle metamorfosi (XXIII), le narrazioni allegoriche del suo innamoramento (CLXXXI e CCXIV) e la famosissima « Standomi un giorno solo a la fenestra » (CCCXXIII). In quest'ultima rappresenta, con varie figurazioni allegoriche, la

morte di Laura: sono però visioni staccate, conchiuse in se stesse, ogni visione sparisce sùbito per dar luogo ad un'altra diversa visione, non è una narrazione continua, ma una serie di quadri staccati.

Ma quando il Petrarca narra, sotto il velo dell'allegoria, le vicende del suo amore, come nelle liriche citate, non si dilunga in particolari narrativi; nel sonetto CLXXXI parla di una rete d'oro tenuta da una mano « ch'avorio e neve avanza », nella sestina dice che la sua anima « intrò di primavera in un bel bosco » ed « era un tenero fior nato in quel bosco » che fece perdere la libertà al poeta. Si tratta insomma di fantasia rappresentativa statica, non dinamica: il Petrarca generalmente non approfitta della maggiore libertà concessagli dall'allegoria per narrare una successione di avvenimenti fantastici, ci presenta solo delle immagini simboliche. Neanche nella canzone delle metamorfosi, che è l'unica che segue un certo ordine narrativo, si avvicina all'irrefrenabile fantasia narrativa che regna nelle composizioni boiardesche di questo tipo.

Il Boiardo non era certamente trattenuto dal petrarchesco e preumanistico disprezzo per « quei che le carte empion di sogni », ma era nutrito di quei sogni e quelle avventure erano la sua « dilettosa perdizione » in una totale adesione al mondo fantastico creato dai romanzi del ciclo carolingio e soprattutto arturiano. Regnerà la sua fantasia, nell'Innamorato, ma già nel canzoniere possiamo trovare qualche esempio di questo desiderio di trasfigurare le terrene vicende dell'amore in avventure fantastiche, sull'esempio del *Roman de la Rose* e della letteratura cavalleresca — per portarle in quel suo mondo incantato dove la fantasia può spaziare senza limiti. Vediamo per esempio il sonetto CXXX:

Se passati a quel ponte, alme gentile,
Che in bianco marmo varca la rivera,
Fiorir vedreti eternamente aprile,
e una aura sospirar dolce e ligera.

Ben vi scorgo sin or che v'è una fiera
Che abbatte e lega ogni pensier virile,

E qualunque alma è più superba e altera,
Persa la libertà, ritorna umile.

Ite, s'el v'è in piacer, là dove odeti
Cantar li augei ne l'aria più serena
Tra ombrosi mirti e pini e fagi e abeti.

Ite là voi, che io son fugito a pena:
Libero non, che pur, come vedeti,
Porto con meco ancora la catena.

Ci sentiamo sùbito trasportati nel mondo incantato dell'Innamorato, con quelle descrizioni di natura primaverile — di una primavera però eterna e perciò magica — che nascondono sempre nuove prove e nuove vittorie per i cavalieri che vagano nella foresta arturiana. Di fronte però a questo incanto d'amore, non vale né la forza né la superbia o l'alterigia: quella fiera « abbatte e lega ogni pensier virile » e a gran pena il poeta ne è scampato, portando però con sé la catena.

Il poeta termina il canzoniere con una « *Moralis alegoria cantu tetrametro* ». In questo caso l'allegoria vuol avere un significato morale: vuol dimostrare, attraverso un seguito di belle immagini

Che in tutto è pazo e vano
Qualunque aver diletto in terra attende.

L'anima umana deve passare attraverso un séguito di prove e superare molti allettamenti terreni, ed il poeta inizia mettendo in guardia gli « spirti perregrini » perché non si lascino prendere dal « color vago de la bella rosa ».

Che riguardati, o spirti perregrini,
Il color vago de la bella rosa?
Fugiti via, fugiti, ché nascosa
È loncia crudel ne' verdi spini.
Non aspettati che la luce inchini
verso lo occaso, ché la fera allora
Esce sicura ne' campi vicini
E li dormenti ne l'ombra divora (v. 13-20)
. . . . . .

Se ve colcati ne' suavi odori
Che surgon quinci a la terra fiorita,
In brevi giorni avreti dolce vita,
In lunga notte morte con dolori.
Uno angue ascoso sta tra l'erbe e' fiori.
Che il verde dosso al prato rassumiglia:

Nulla se vede, sì poco par fori,
Né pria si sente, se non morde o piglia.
Forsi il mio dir torreti a maraviglia,
Ma salir vi convien quel col fronzuto,
Né si trova altro aiuto;
Chi provato ha ogni schermo, vi consiglia.
. . . . . (v. 25-36)

Poi descrive due fontane incantate che più volte ritroveremo nell'Orlando:

Quel dolce mormorar de le chiare onde,
Ove amor nudo a la ripa se posa,
Là giuso ad immo, tien la morte ascosa;
Ché una sirena dentro vi nasconde,
Con gli ochi arguti e con le chiome bionde,
Co'l bianco petto e con lo adorno volto;
Canta sì dolce che il spirto confonde,
E poi lo occide che a dormir l'ha colto.
. . . . . (v. 37-44)

Non ve spechiati a questa fonte in viso,
Ché morte occulta vi darà di piglio;
In quel fioreto candido e vermiglio,
Sol per mirarsi, se cangiò Narciso.
Legeti il verso a lettre d'oro inciso
Nel verde marmo di sua sepultura,
Che dice: « Lasso chi è di sé confiso,
Ché mortal cosa piccol tempo dura ».
. . . . . (v. 49-56)

Ma la canzone più vicina alla gioiosa fantasia narrativa dell'Orlando è la LXXXII *Alegoria cantu monorithmico*. Dopo una dedica iniziare alle « *donne gentile* » Maria e Gemma Strozzi, e una seconda stanza in cui espone per sommi capi la vicenda, sempre sotto il velo allegorico, inizia la narrazione vera e propria:

Dolce m'è a rimembrare il tempo e il loco,
E racontarlo a voi, come io fui preso.
. . . . . .
Perché ne la memoria pur me aquieto
Ramentandomi il tempo che fu lieto.
. . . . . (v. 21-22 e v. 29-30)

Splendeami al viso il ciel tanto sereno,
Che nul zaffiro a quel termino ariva,
Quando io perveni a una fontana viva
Che asembrava cristal dentro al suo seno.
Verdegiava de intorno un prato pieno

Di bianche rose e zigli
E d'altri fior vermigli,
Tal che ne la memoria mia rendeno
Queste isole beate, là dove era,
Dove se infiora eterna primavera.

A primavera eterna era venuto,
Al chiaro fonte che ridendo occide,
Quando tra l'erba e'fior venir me vide
A lo incontro un destrier fremente arguto.
Frenato era di fiamma, e bianco tuto;
. . . . . .
Sì che vagando per bon tempo andai
Per quei bei campi e incogniti paesi,
. . . . . .

Sono presenti in questa canzone molti spunti caratteristici della fantasia narrativa dell'Innamorato: la natura, come abbiamo visto anche nel sonetto CLXXXI, fiorisce sempre in un'eterna magica primavera. Il poeta introduce anche la descrizione di una fontana incantata « il chiaro fonte che ridendo occide » e, quando si pensa che questa fontana abbia un peso qualsiasi nella narrazione, ecco l'improvvisa e magica apparizione di « un destrier fremente arguto » e il poeta simbolicamente lo colorisce: « frenato era di fiama e bianco tuto ». E al seguito di quel destriero incantato iniziano le « ambages pulcerrime », con due versi che potrebbero essere introdotti benissimo nell'Innamorato, nel racconto di qualche paladino che assapora, compiacendosene, la sua vita errante:

Sì che vagando, per bon tempo andai
Per quei bei campi e incogniti paesi...

Come i suoi paladini, il poeta ha le armi « affatate »: « lo scudo de Minerva »; ma la loro incantazione è valida fino a un certo punto, finché il poeta non si trova di fronte ad una magìa più potente: qui — se così possiamo dire — è l'incanto della bellezza che vince la sapienza, e il poeta da solo si pone « ne la rete », vinto dai « bei laci d'or ». Ma questa è un'allegoria della vita e la vita non è riducibile completamente a fantasia, come le av-

venture dei cavalieri erranti; il poeta non vince, come Orlando, tutti gli incanti, ma mentre s'avvicina « a le rose » scorge « una serpe de sì crudel vista... / tal che, l'alma che lieta se tenea... »

> Con tal nodo è aggroppata a tanto forte
> Che, così presa, aspetta la sua morte.

Ma soprattutto si avverte in questa canzone quella « gioia del narrare » che è la caratteristica più significativa dell'Orlando Innamorato: qui il poeta dice

> ... perché ne la memoria pur me aquieto
> Ramentandome el tempo che fu lieto.

come nel suo grande affresco cavalleresco dirà:

> Ed io cantando torno a la memoria
> Delle prodezze de' tempi passati
> E contarovi la più bella istoria
> (Se con quiete, attenti, me ascoltati)
> . . . . . (O. I., II, I, 3)

ANTONIA BENVENUTI.

VARIETÀ

PER L'INTERPRETAZIONE DI ALCUNI PASSI DANTESCHI

Ci sono nella *Commedia* alcuni passi che si sono prestati a una doppia interpretazione, più che per il senso preciso della frase, per una sfumatura psicologica da considerare per l'atteggiamento e il vero sentimento del poeta. In questi casi è naturale che, guardando ai vari commentatori, si tenga conto del modo in cui intesero i più antichi, che potevano meglio partecipare di quei sentimenti per la situazione storica o per disposizione d'animo. Eppure non sempre si coglie giusto seguendoli: perché Dante è bensì uomo del suo tempo, con quelle idee e con quelle passioni, ma anche è tale anima da non potersi ridurre alla misura comune.

Si dice che egli è giudice inesorabile, che invoca e annunzia il gastigo divino, la « vendetta di Dio » sui malvagi, su città intere, su papi e su principi... Anche su Firenze aspetta il gastigo e lo predice più volte, con allusioni più o meno precise. In una delle più generiche e discusse, al principio del canto XXVI dell'*Inferno* (sono versi che tutti ricordiamo) prorompe:

> Tu sentirai di qua da picciol tempo
> Di quel che Prato, non c'altri, t'agogna.
> E se già fosse, non saria per tempo:
> Così foss'ei, da che pur esser dee!
> Chè più mi graverà com più m'attempo.
>
> (vv. 8-12).

In quest'ultimo verso i più antichi commentatori hanno visto l'ansietà di una vendetta che tormenta (*grava*) Dante perché il tempo passa e non è ancora venuta a soddisfarlo: dunque uno spirito vendicativo senza pietà, com'era spesso in quegli uomini... Ma qui Dante unisce al senso della giustizia che punirà Firenze (ed è inevitabile, *pur esser dee*) una profonda compassione per la patria, e sente che egli, facendosi vecchio, ne soffrirà di più, ne sarà più duramente colpito. Si pensa a ciò che esclama in un passo del *Convivio* (IV, XXVII, 11): « Oh misera, misera patria mia! Quanta pietà mi stringe per te, qual volta leggo, qual volta scrivo cosa che a reggimento civile abbia rispetto! ». Firenze è sempre la patria sognata e amata pur nello sdegno, è sempre « il bello ovile » dell'esule; e noi sentiamo che è tanto più consono alla grande anima di Dante

questo sospiro di compassione, questo compianto per la futura rovina di cui confessa il dolore (1).

Non deve fare difficoltà né consigliare l'altra interpretazione il vedere che Dante altrove desidera e predice il gastigo divino; sono luoghi in cui non si tratta di Firenze, ma di istituzioni responsabili della corruzione di tutto il mondo. Così nel *Purgatorio* Ugo Capeto, dopo avere enumerate le colpe della monarchia francese, prorompe fremente:

> « O Signor mio, quando sarò io lieto
> A veder la vendetta che nascosa
> Fa dolce l'ira tua nel tuo segreto? »
>
> (*Purg.*, XX, 94-96)

E nel *Paradiso* il grido di tutti i beati contro la Chiesa degenere è per invocare — dice a Dante Beatrice — « la vendetta che tu vedrai innanzi che tu muoi » (XXII, 14). Sentimento dunque universale, a cui il poeta partecipa per una superiore giustizia, anche se nel tono dell'annunzio freme uno sdegno profondo. Ma nel caso di Firenze è tanto più commovente quel presentire il dolore per il danno inevitabile e giusto della patria lontana.

Un altro esempio di contrasto fra il giudicare comune e il pensiero di Dante è nella predizione di Brunetto Latini:

> « La tua fortuna tanto onor ti serba
> Che l'una parte e l'altra avranno fame
> Di te; ma lungi fia dal becco l'erba ».
>
> (*Inf.*, XV, 70-72)

Oggi ci sentiamo sicuri del senso di questi versi per approfondita informazione storica; ma è caratteristico di tanti commentatori antichi, e anche moderni, l'avere inteso che tanto i Bianchi quanto i Neri avrebbero bramato di aver Dante nel loro partito. Questo pareva un segno di grande onore; e invece per la fiera anima di Dante è un onore l'essere odiato e osteggiato dai Neri vincitori e anche dalla « compagnia malvagia e scempia » dei Bianchi in esilio. Alla vanità della gente comune si contrappone superbamente il poeta, che disprezza i nemici e fa « parte per sé stesso ». I commentatori — anche il Boccaccio — insistevano sull'importanza di Dante nella vita politica di Firenze e sognavano una resipiscenza dei Neri (smentita dalle rinnovate condanne); ma Dante si sentiva tanto superiore a quei partiti che considerava un onore esser fatto segno alle loro ire; lo conferma il verso famoso: « L'esilio che m'è dato onor mi tegno ».

Da questo sentimento bisogna muovere anche per la retta interpretazione di ciò che il poeta magnanimo si fa dire da Cacciaguida dopo l'annunzio dell'esilio (*Par.*, XVII, 97-99):

> « Non vo' però ch'a' tuoi vicini invidie,
> Poscia che s'infutura la tua vita
> Vie più là che il punir di lor perfidie ».

---

(1) Così ha inteso e illustrato benissimo il passo anche il Fubini nel suo commento del canto XXVI dell'*Inferno* (Roma, Signorelli, 1952, p. 6).

In questo « s'infutura » i più antichi commentatori erano portati a vedere una promessa di lunga vita, tanto da potere assistere alla caduta e al gastigo degli avversari (così il Buti che spiega « si stende nel futuro »). Era naturale in quei tempi di fazioni feroci e in quegli animi bramosi di vendetta, che sospiravano un cambiamento di fortuna; né Dante ne andava esente, sicché registrò come giudizio del cielo la morte violenta di Corso Donati (*Purg.*, XXIV, 82-87). Ma qui, nella solennità commossa delle parole del trisavolo, dopo la conclusione dolorosa (« ecco le insidie ») e la virile compassione per l'innocente esaltato, qui Dante non è uno dei soliti sbanditi a cui si rende giustizia in patria. La giustizia sarà la gloria futura nel mondo, quando i posteri lo ricorderanno e lo celebreranno per l'alto ingegno, per l'opera di verità e di poesia immortale. Egli vivrà nel futuro, più vivo di ogni vivo, « col nome che più dura e più onora », e il suo poema sarà degno « di temporale e spirital lettura ».

Questo è « l'infuturarsi » della sua vita, come hanno inteso quasi tutti i commentatori moderni; significativo fra loro il Tommaseo, che parafrasa così i due versi: « Vivrai quando essi e i lor falli saranno spenti e la pena de' falli loro ». Anzi l'alta coscienza di Dante si riflette nelle parole di Cacciaguida con tanta certezza, che nella risposta egli ripiglia questa speranza di gloria:

> « ... s'io al vero son timido amico,
> Temo di perder viver tra coloro
> Che questo tempo chiameranno antico » (1).

*

C'è qualche altro passo in cui la doppia interpretazione dipende dallo scrupolo di accentuare il senso religioso, invece che dalla cura di rilevare la potenza dell'artista in una frase ardita.

Prendiamo il principio del discorso dell'aquila nel cielo di Giove:

> « Per esser giusto e pio
> Son io qui esaltato a quella gloria
> Che non si lascia vincere a disio ».
> (*Par.*, XIX, 13-15).

Veramente è prevalsa quasi sempre la spiegazione che anche noi preferiamo: « quella gloria del Paradiso che non può esser desiderata maggiore, che supera ogni desiderio, e quindi appaga pienamente i beati ». È concetto che ritorna più volte nel poema, per affermare che la beatitudine celeste non ammette che alcuna anima possa desiderare di più (da Piccarda alla esaltazione dell'Empireo « che trascende ogni dolzore » è questo un motivo essenziale).

Ma per primo il Perazzini e poi diversi commentatori (il Cesari, il Casini, il Porena) vollero intendere in altra maniera: « quella gloria che non si può acquistare col semplice desiderio, cioè senza un

---

(1) È strano che il Frascino (nel suo commento al *Paradiso*) si fondi proprio su questi versi per sostenere che Dante non sperava di « infuturarsi »: *Temo di perder viver!*... Ma lì Dante fa solo un'ipotesi di prudenza, che subito nega per bocca di Cacciaguida.

merito adeguato ». Ora questa osservazione è così intuitiva, e diciamo pure banalmente ingenua, che mi pare si faccia un torto a Dante attribuendogli un simile pensiero. In sostanza poi si avrebbe un'inutile ripetizione, come se si dicesse: « Perché fui giusto e pio sono esaltato a quella gloria che non si ottiene senza essere giusto e pio ». Queste ripetizioni sono l'opposto dello stile dantesco; e qui il discorso è di un tono così alto (si noti il *quella* come il lat. *ille*) che il poeta ha usato un'espressione elegante e figurata per significare una beatitudine sovrumana. Non pare un caso che un altro poeta si sia incontrato con lui nell'immagine della gioia del Paradiso:

Ai campi eterni, al premio
Che i desideri avanza.

Pensasse o no a Dante, il Manzoni avvalora l'interpretazione tradizionale.

Una situazione analoga si trova nel modo di intendere l'invocazione ai Gemelli nel cielo delle stelle fisse (*Par.* XXII, 112 sgg.):

O gloriose stelle, o lume pregno
Di gran virtù...

Qui il discorso ha tre momenti, segnati con tre terzine, e bisogna che ci sia tra loro continuità logica. Dante ricorda che la costellazione dei Gemelli (la « stella buona » per l'ingegno: cfr. *Inf.* XXVI, 23) presiedette alla sua nascita; quando poi egli salì al cielo delle stelle venne ad entrare, per destino, proprio in quella costellazione; e ai Gemelli, *ora che racconta e scrive*, si rivolge chiedendo aiuto, per essere bene ispirato nel difficile tema di rappresentare le schiere del trionfo di Cristo:

A voi devotamente ora sospira
L'anima mia, per acquistar vertute
Al passo forte che a sè la tira.

I tre momenti sono indicati successivamente con *quando*, *poi* e *ora*, e ripigliano con solenne ampiezza il motivo di tante invocazioni del poeta per trovare forza al suo canto. Per il significato preciso di *ora* basta ricordare la prima di queste invocazioni: « O Muse, o alto ingegno, *or* m'aiutate » (*Inf.* II, 7). Dunque la « virtute » che egli chiede per il « passo forte » non può essere che l'ispirazione necessaria in un momento di sì alta difficoltà, per una degna espressione.

Così hanno spiegato in genere i commentatori; ma da qualche tempo è venuta fuori un'altra spiegazione: Dante prega di essere assistito per prepararsi bene alla morte che lo attende e già lo preoccupa.

Vien fatto di osservare subito: per la buona morte ci vuol altro che pregare i Gemelli! Si deve pregare Dio, perché la salvezza dell'anima non è quistione d'ingegno, ma di merito morale e religioso. E poi perché questa preghiera improvvisa in mezzo al racconto? Fa meraviglia che il Barbi — così acuto ma prudente e pieno di buon senso — si sia volto a sostenere questa interpretazione (1) e colla sua autorità l'abbia fatta seguire.

---

(1) *Problemi di metodo dantesco*. Firenze, 1934, vol. I, pp. 290-91.

È vero che « passo forte » può essere la morte (cfr. *Inf.* V, 114 « doloroso passo »); ma « passo » nel linguaggio dantesco è anche un punto speciale di un'opera, come il « passo » di *Par.* XXX, 22: « Da questo passo vinto or mi concedo »; e qui la situazione richiede proprio questo senso, perché bisogna — per dirlo col poeta stesso — « Forti cose a pensar mettere in versi ». E il poeta invoca le stelle da cui riconosce il suo ingegno, e si sente « tirato », cioè impegnato tutto nell'ardua prova di descrivere il trionfo paradisiaco. Sarebbe fuor di luogo l'intrusione di una meditazione puramente religiosa: Dante non ha bisogno di fare il « pietista » per la sua fede sicura.

In un ordine di idee moralistiche comuni (come pure nei casi autobiografici osservati prima) ci sembra che convenga ricordare e tener presente, per una retta interpretazione, il valore dell'alta coscienza di Dante come uomo e come poeta.

Francesco Maggini.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

STUDI SULLA PROSA BAROCCA

GIOVANBATTISTA MARINO. — *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a cura di GIOVANNI POZZI. — Torino, Einaudi, 1960, pp. 628, in-16°.

Trattatisti e narratori del seicento, a cura di EZIO RAIMONDI. — Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. XXIX-1299, in-16°.

In misura diversa, le opere del Pozzi e del Raimondi fondano le premesse per un'esplorazione tecnico-storica della prosa barocca, sia discutendone, nel Marino, la crisi di origine, e confrontando sui testi la possibilità di nuove determinazioni storiografiche più precise di quelle tradizionali in rapporto con periodizzazioni come manierismo e barocco, sia offrendo un'ampia documentazione testuale di prosatori del seicento, nei diversi ambiti della narrativa, della trattatistica morale o letteraria, della storiografia, dell'eloquenza sacra.

Il Pozzi svolge su tre livelli diversi la sua ricerca intorno alle *Dicerie sacre* del Marino: la precisa ricostruzione della storia interna della loro formazione entro la complessiva vicenda dell'esperienza mariniana; l'indicazione della loro natura stilistica; la definizione della loro posizione storica, come partecipazione a una particolare cultura tardo rinascimentale e come possibile allargarsi dei risultati raggiunti nel pieno seicento.

Per la prima e la terza diceria, il Pozzi propone le date estreme 1608 e 1613, precisando subito che la terza diceria, per il suo riconnettersi direttamente alla vicenda della recezione del poeta nell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro e per gli accenni che vi sono contenuti alle pretese di Carlo Emanuele su Cipro e Rodi, deve risalire al periodo compreso fra i primi mesi del 1609 e l'aprile del 1610, quando il Duca, con un apposito trattato, rinunciò alle sue rivendicazioni; la prima diceria, invece, dedicata alla Sindone, si può riallacciare alla necessità, per il Marino, di riguadagnare, alla corte piemontese, con uno scritto altamente elogiativo per il Duca, il favore perduto dopo la prigione del 1611-1612, e al tempo stesso all'occasione esterna offerta dall'esposizione della Sindone avvenuta il 4 maggio 1613, onde si può stabilire il periodo « primi mesi del 1612-maggio 1613 » come il più probabile per la sua stesura. Tutto ciò comporta non solo il capovolgimento cronologico dell'ordine dato dal

Marino alle dicerie fra la prima e la terza, ma anche dei rapporti con la seconda diceria, che non può, per la sua complessità, essere stata composta nel breve tempo fra la stesura della prima e la pubblicazione del volume (1613): esaminando le varie parti della diceria, e notando in esse incongruenze, incoerenze, imprecisioni di saldature e di svolgimenti, il Pozzi giunge ad affermare che la composizione della diceria dovette subire molte complicazioni, interruzioni, riprese, mutamenti di programmi, su un telaio iniziale molto vasto e generico. L'inizio della composizione della diceria, per la parte più antica, la quarta, potrebbe risalire al soggiorno del Marino a Ravenna (su testimonianze del Loredano e del Murtola e in base alla scarsa utilizzazione del trattato del Giorgio, che è invece ampiamente utilizzato nella prima parte); la seconda parte deve essere stata stesa nel 1612, perché utilizza il trattato del Giliberto, uscito nel 1610 (e i due anni successivi furono passati dal Marino nella prigione torinese): così l'elaborazione della seconda diceria andrebbe dal 1607 al 1612, e precederebbe la prima diceria, del 1612-1613.

Stabilito questo ordine cronologico, il Pozzi passa all'esame interno delle dicerie: e ne indica l'ambito abilmente ambiguo fra il trattato e il discorso accademico di tipo cinquecentesco (la prima diceria è un trattato di pittura, la seconda dell'armonia, la terza della sfera) e il discorso sacro libero dalle esigenze esterne di durata e di convenienza e tutto giocato sull'opportuna scelta del pubblico ecclesiastico e cortigiano e sulla scoperta di un ambito ancora intentato per esercitazioni e sperimentazioni straordinarie di stile. I rapporti del testo mariniano con le contemporanee elaborazioni della predica sacra e dell'oratoria in genere portano anzitutto il Pozzi a stabilire nel probabile incontro con il Capaccio l'origine del discorso mariniano tutto impostato su una sola metafora (di cui il poeta si vantò inventore), quindi a stabilire l'esatto ambito della cultura sacra mariniana, molto meno profonda e autentica di quanto si creda (sul fondamento di una non documentata affermazione del Crescimbeni), quasi tutta di seconda mano per quel che riguarda la letteratura patristica, affidata a testi di ogni livello e valore senza vero discernimento quella moderna, e spesso, anzi, ai semplici repertori teologici diffusissimi nel tempo. Testi fondamentali per il Marino sono invece, oltre ai versi di zuccherosa religiosità del Grillo e i poemi sulla creazione del mondo del Tasso e del Du Bartas, l'*Harmonia mundi* del Giorgio, le opere del Paolini e del Bongo, i modelli dell'eloquenza sacra del Panigarola, del Giliberto e del Mazarini (e il Pozzi cerca di precisare geograficamente tutta questa frequentazione culturale come tipica dell'Italia settentrionale, anche per la sua idea, già svolta nel saggio sul padre Orchi e qui ripetuta, del sostanziale diffondersi degli estremismi stilistici barocchi, nella prosa, in ambiente settentrionale, mentre la cultura meridionale apparirebbe meno convinta e impegnata in questa direzione: a differenza della poesia, dove proprio i meridionali Battista, Lubrano, i due Casaburi, portano ai limiti più intensi gli stilemi metaforici del marinismo).

Di qui il Pozzi muove per definire il modo di rapporto del Marino con le fonti e le suggestioni culturali: e scrive pagine assai felici

sulla particolare deformazione a cui il Marino sottopone i testi di cui si appropria, secondo un impegno essenzialmente manieristico, che si configura come lavoro sulla sostanza formale-concettuale dei modelli che gli consente una costante interposizione dello schermo letterario fra la fantasia e la realtà tematicamente scelta: il risultato letterario del Marino ha proprio il suo fondamento su questa utilizzazione manieristica dei prestiti, necessari al suo stesso costituirsi. Nella struttura stilistica delle *Dicerie* il Pozzi distingue due zone essenziali, divise da una regione « neutra »: tipizzate dalla prevalenza assoluta delle coordinazioni (paratassi), e, all'opposto, da ampi movimenti subordinativi (sintassi). Delle serie coordinate, di cui ritrova l'origine nelle filatesse del Panigarola, il Pozzi definisce il carattere tendenzialmente asemantico, con l'accentuazione del significante rispetto al significato, in una sorta di fonosimbolia tesa alla suggestione espressiva dei vocaboli come suoni e segni grafici, non come significato; quanto all'atteggiamento sintattico, il Pozzi, corretta la posizione teorica del suo scritto sull'Orchi per quel che riguarda la possibilità concreta dei raffronti fra la situazione normale della lingua (astrazione impossibile, da cui non può discendere che una deformazione della reale situazione storica del testo) e il testo, nel senso che la normalità è storicizzata nella particolare e concreta situazione del tempo, nota che il Marino tende a strutture ipotattiche indipendenti dalla nozionalità del discorso, a un disegno astratto dalla semantica, che, nella diceria della pittura, è volto a costruire una simbolicità figurativa, con le sue costruzioni molto ampie, mentre nella diceria della musica la tensione fonosimbolica risponde a procedimenti musicali; la terza diceria risulta invece del tutto al di fuori di queste ricerche, in un suo ambito costantemente « normale ».

Il manierismo stilistico del Marino opera, quindi, sui diversi strati dell'esemplarità boccaccesca, della linea popolaresco-dotta del cinquecento, del Tasso dei *Dialoghi*: ma ha la sua autorizzazione teorica nel Panigarola, con la sua concezione astratta e fonosimbolica del periodo (che risponde, tuttavia, a tutta una condizione tardo-cinquecentesca di svuotamento delle strutture, degli stilemi, dei generi, a favore di un'utilizzazione puramente simbolica della loro tradizionalità: si vedano gli ultimi novellieri, la struttura del dialogo nel Bruno, con certe decadenze strutturali nello stesso Tasso), anche se poi il Pozzi insiste eccessivamente sulla presenza panigaroliana come suggerimento delle « filatesse » mariniane, respingendo ai margini gli esemplari aretiniani e doniani (ciò che è possibile in senso semantico, per la diversità delle intenzioni, ma non in senso storico-tecnico), e trascurando la costanza del modulo in un prosatore come il Bruno, che qui citiamo non per indicare un improbabilissimo rapporto col Marino, ma per mettere in rilievo l'ambito storico in cui si muovono il Panigarola stesso e il Marino, entro una prosa che già andava accentuando a fini non direttamente semantici le strutture del tardo cinquecento e del primo manierismo (al di fuori, quindi, del solo ambito della predica). Al contrario molto acuta è l'osservazione sul valore prospettico della filatessa, come sforzo di avvolgere l'oggetto in una serie al limite esaustiva di punti di vista,

quasi una somma di istantanee, all'opposto dell'osservazione immobile, unica, della tradizione; e la stessa opposizione fra paratassi e sintassi è infine interpretata come convergenza delle due visioni nello spazio e nel tempo.

La conclusione del Pozzi insiste sul manierismo mariniano: il Marino non tende agli estremismi concettistici, o a quelli a lui contemporanei resta estraneo, per un suo moderato classicismo che si può definire col nome di Plinio (contro il Seneca o il Petronio di un Frugoni), e tutta la sua opera, compreso l'*Adone*, conclude un'età, una tradizione di genere, di stile, di tensioni tematiche e perfin metriche (l'ottava dell'*Adone*), ne è l'estrema propaggine un po' provinciale, che non risulterebbe necessaria neppure per il seicento italiano. Nella stessa oratoria sacra il Pozzi finisce per diminuire l'influenza del Marino, fra il Brignole Sale (anche al di fuori del genere predicatorio), l'Orchi e il Tesauro.

Il Pozzi finisce quindi per ridurre eccessivamente l'ambito della sua determinazione della situazione storica mariniana, limitando l'esame della prosa del Marino alle sole *Dicerie sacre*: l'aspetto dell'eccitazione lessicale, dell'espressionismo verbale, della deformazione delle immagini, che nel seicento si prolungherà nel discorso di un Lancellotti e soprattutto di un Frugoni, è presente nella prosa mariniana delle lettere, dove, sul fondamento di una memoria di procedimenti berneschi e aretiniani, la tensione verso l'asemanticità è ottenuta attraverso l'accumularsi delle allusioni a chiave, o delle perturbazioni dei significati, o dell'anarchia completa della lingua, in una ricostruzione quasi astratta di corrispondenze fra le parole (tipiche, per i primi due casi, le lettere sul carcere torinese e sul viaggio da Torino a Parigi, del secondo la lettera sui costumi e sulla lingua di Francia). Il Pozzi definisce come manierista il procedimento compositivo del Marino: ma il problema non è soltanto di determinare uno degli aspetti della prosa mariniana, ma di definirne la complessiva organizzazione stilistica, il modo di conoscenza che porta con sé, la struttura, e allora dovrà entrare in gioco anche un'esatta definizione dello sperimentalismo tipicamente barocco del Marino sui due versanti dell'asemanticità delle strutture sintattiche nelle *Dicerie* e della torsione del lessico e dell'immagine nelle lettere, allo stesso modo che, accanto alle forme compositive dell'*Adone*, sarà da vedere l'estremismo fantastico della lirica, che fornirà documenti ed esplorazioni fondamentali per la poesia barocca. Il Pozzi, per eccessivo amore della sua tesi sul manierismo mariniano, definisce come impercorribile e inamena tutta la vasta regione della lirica barocca, non vedendo in essa i caratteri essenziali di rinnovamento tecnico, stilistico, tematico e anche poetico della tradizione: di qui l'impressione, di fronte al suo Marino manierista, di trovarsi di fronte a un Marino dimidiato, ritagliato in qualcuno dei suoi aspetti a svantaggio di altri non meno incisivi (1).

---

(1) Per quel che si riferisce alla *Strage degli Innocenti*, edita insieme con le *Dicerie*, il Pozzi cerca di definire, come per le *Dicerie*, l'ambito di composizione, le correzioni compiutevi dal Marino, le variazioni interne, i rifacimenti lasciati a metà; e fa risalire la parte più antica del poemetto

Molto meno preoccupato di determinazioni storiche appare il Raimondi, che, cosciente di trovarsi di fronte piuttosto alla necessità di fornire documenti e definizioni particolari di autori poco noti che di stabilire una diacronia stilistica o tematica attraverso i suoi testi, svolge la sua indagine come serie di brevi ritratti critici degli scrittori raccolti nella sua scelta, disegnati, ciascuno, con una bella felicità di tocco, con una misura precisa e garbata nella sua sinteticità quasi epigrammatica. Tale è la pagina sul Tesauro, di cui il Raimondi mette in luce, da un lato, l'acutezza del critico nell'elaborazione dei concetti di metafora, di lingua analogica e dinamica, di nuova, insaziabile esperienza del reale come fondamento del linguaggio fantastico; dall'altro, l'aristocratica virtù dello scrittore, il suo gusto di raffinato « saggista », i suoi « divertimenti » fantastici preziosi e ghiribizzosi. Più limitato l'ambito del Peregrini, che, secondo il Raimondi, per la posizione assunta di teorico di una restaurazione della dignità classica e della norma letteraria, finisce per apparire un po' esterno alla situazione del suo tempo, e, se la chiarezza dell'indagine concettuale è forse superiore a quella del Tesauro, la comprensione dei fenomeni del tempo è meno incisiva, e del resto la polemica contro gli estremismi contemporanei si trova accanto al gusto dell'ingegno e alla concezione « enciclopedica » dell'universo tipici delle posizioni avanzate del secolo stesso. Alla posizione didascalicamente moderata, ma tutta rivolta a una decisione di continua verifica del passato e a una nozione di progresso, del Pallavicino, il Raimondi oppone il fervore fantastico, anarchico, di proclamatore dei tempi moderni del Lancellotti, uno dei casi estremi dello sperimentalismo barocco, il suo gusto della deformazione, della commedia, del mimo, della dissacrazione delle tradizioni più venerande, su uno sfondo appena accennato di Italia percorsa in lungo e in largo; e accanto al Lancellotti, piuttosto che il Bartoli, nel suo discorso critico il Raimondi avrebbe dovuto collocare il Frugoni, il grande sperimentalista, il prosatore che sa porre a frutto

---

alle primissime esperienze di poesia narrativa del Marino, anteriori al 1605, in un testo successivamente variato, con trasposizioni di ottave dall'incompiuto poema *Gerusalemme distrutta* alla *Strage*, e dalla *Strage* all'*Adone*, in vista di un lavoro di variazione del poemetto sacro mai compiuto, nonostante i molti accenni a un'opera di questo genere diffusi nell'epistolario mariniano. Quanto alle fonti, il Pozzi indica nell'*Umanità di Cristo* dell'Aretino e in un gruppo di epigrammi dell'*Anthologia Planudea* le suggestioni riprese dal Marino, con una preminenza cronologica del testo aretiniano, che può essere fatta risalire fino al 1588. L'esame stilistico determina ancor più lo stato antico del lavoro mariniano, su cui poco l'autore lavorò in seguito, allo stesso modo che l'indagine della cultura poetica: il tutto, ancora, interpretato dal Pozzi in senso manierista, con una riaffermazione della posizione antecedente del Marino rispetto al barocco e della conclusività della sua opera, della sua condizione di epigono.

L'edizione delle *Dicerie* e della *Strage* è condotta con estremo rigore: il commento è perfettamente equilibrato fra le esigenze di sobrietà e quelle di chiarimento analitico dei concetti esegetici generali, e molto felici riescono gli appunti sulle più tipiche strutture mariniane, oppure le note di storia della lingua, con evidenziazione delle innovazioni lessicali del Marino; i raffronti con le fonti e i passi paralleli di altri autori sono condotti con un raro senso di necessità.

tutte le invenzioni e le deformazioni della lingua, e coinvolgerle nella sua descrizione fantasiosa e assurda, anarchica e grottesca, del mondo contemporaneo, cogliendo, come il Lancellotti, nell'ambito della cultura ed entro un intellettualismo e un gusto della letteratura esasperato, il punto tipico d'aggancio col secolo (di qui l'attenzione estrema alla lingua, l'ingresso violento nelle sue strutture più segrete, lo sconvolgimento lessicale attraverso l'uso di tutti i livelli dotti, maccheronici, gergali, dialettali. Molto acuta è invece l'interpretazione del Basile, come del migliore trascrittore in racconto dei principi della poetica barocca della conversione del fatto quotidiano in perpetua sorpresa e meraviglia, dove l'impressione di vivere in una città fantasmagorica si unisce a un senso alacre di vita reale, quotidiana, e appare al lettore, aperta, la piazza universale delle illusioni e delle miserie, del grottesco e del patetico della vita dell'uomo e della sua esperienza, in un catalogo enciclopedico privo di pedanteria (come, invece, accade spesso nel Frugoni), sempre inventivo e felice. E pure molto esatte sono le indicazioni intorno a Giulio Cesare Croce, con l'esperienza contadina, semplice, arguta, saporita, ricca di una sua grazia grottesca, che egli inserisce entro l'aristocratico gusto della cultura italiana (ed è, a nostro avviso, una nuova testimonianza della fertilità innovativa dello sperimentalismo barocco).

Forse il Raimondi avrebbe potuto, invece di porre uno accanto all'altro, in modo descrittivo, i suoi ritratti dei prosatori barocchi, ordinarli per direzioni di esperienze o di esperimenti o per strutture: così il giudizio del Bartoli, posto fra l'estremismo del Lancellotti e il moralismo del Segneri, prima dei narratori « puri » Marini e Brusoni, con l'esame della sua meraviglia di descrittore inesausto del reale, che interpreta come raccolta enciclopedica delle cifre metafisiche dell'universo, del suo gusto dello spettacolo, della grandiosa e patetica architettura dell'*Istoria*, fra memoria, visione, apologia, racconto, eloquenza, immaginazione pura, finisce per apparire un po' slegato da quella linea di moderata ideologia stilistica, da quella posizione mediana di buon gusto, a cui proprio le pagine teoriche del Bartoli sulla letteratura e sulla lingua portano documenti e analisi fondamentali. E lo stesso moralismo saggio, equilibrato, ma amaro e desolato nel fondo, di un Segneri, è troppo discosto dal Bartoli e dall'esperienza tutta letteraria della sua vita, per quell'indagine concreta della società contemporanea, quel senso delle sue vicende doloroso e a tratti affannato, che contraddistingue il discorso del predicatore (al quale, forse, opportunamente avrebbe potuto essere accostato, inserendolo nella scelta antologica, un altro estremista dello sperimentalismo barocco nella prosa sacra: l'Orchi). Allo stesso modo i due ritrattini del Marini e del Brusoni, se appaiono in sé come sempre fini e precisi, contrapposti, come vi sono, l'aristocratico gusto dell'avventura e dell'evasione fantastica del primo, e il senso più borghese e concreto del Brusoni, nel cui raccontare il Raimondi coglie molto felicemente da un lato la realtà veneziana di ambienti e di linguaggio, dall'altro la tensione verso il romanzo storico, derivata dall'ampia esperienza di gazzettiere e di rievocatore e cronista che lo scrittore ebbe, mancano di un giudizio delle strutture narrative, che avrebbe potuto opportunamente condurre, nell'esame parallelo

dell'affastellarsi delle confusioni e del *pastiche* strutturale e linguistico negli altri autori del secolo (e perfino nei moderati, come il Bartoli), a definire una distruzione delle organizzazioni strutturali della tradizione, con la fine di una concezione lineare dello spazio e del tempo (1).

Il fatto è che assistiamo, nella rovina delle strutture conoscitive generali, a una rinnovata ricerca del particolare, accanita, dominata da un'ossessiva passione della totalità, della completezza: che è poi il segno di una nuova presa di contatto col reale troppo distanziato dalle strutture razionali e logiche dell'età rinascimentale tutte rivolte all'organizzazione di regole e norme generali, col particolare concreto, col dato, nell'attimo stesso in cui si svolge la polemica contro quelle strutture generali attraverso le deformazioni linguistiche, gli illusionismi sintattici o lessicali, le tensioni asemantiche. Il fascino della prosa barocca è proprio nel duplice aspetto di una distruzione polemica estrema delle posizioni tradizionali e delle organizzazioni stilistico-conoscitive del passato, e di una nuova attenzione al reale. Ma solo nella conclusione del suo discorso critico e troppo rapidamente il Raimondi accenna a un'interpretazione storica di questa prosa: tuttavia, si limita a parlare, sia pure molto esattamente, dell'atmosfera di decadenza economica dell'Italia del seicento, della sua condizione provinciale, come circostanze esplicative del ricadere del fervore innovativo degli scrittori barocchi in immobilità o astrazione, non sollecitato, com'è, da una società viva e attiva, capace di confermare l'innovante senso delle cose (non per nulla, a nostro parere, così insistente è l'occasione letteraria del discorso in questi scrittori: nell'assenza di una società « totale », la sola società letteraria resiste ed è ancor viva, a essa può essere indirizzato un discorso che pure interessa tutti, ma che nessun altro può comprendere e utilizzare).

Da un lato, il discorso storico-tecnico del Pozzi, con le sue ricerche di derivazioni stilistiche e di linee di tradizione e di svolgimento, e con l'indicazione della ricerca asemantica del Marino; dall'altro i ritratti critici del Raimondi: in entrambi i casi per la prima volta ci sono offerti i documenti decisivi della conoscenza della prosa del seicento, da interpretare in una nuova prospettiva di tutta la cultura del secolo (e con un abbandono definitivo degli antichi e non più sostenibili schemi di positività esclusivamente affidata alla linea galileiana e tradizionalista).

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

---

(1) Si pensi al nuovo senso delle distanze che è nell'*Istoria* del Bartoli, o in certe sue descrizioni minutissime del piccolo e dell'infinitamente piccolo, al movimento in spazi quasi più mentali che fisici di un Lancellotti o di un Frugoni; e, del resto, la rovina della struttura del racconto è ugualmente documentabile nello stesso ambito del poema, a partire dall'*Adone*, lungo tutta la vicenda del poema eroicomico, sempre più raccolto entro l'episodio, l'immagine, la deformazione singola, la battuta: di qui, poi, certi « travestimenti » burleschi di opere classiche, del Lalli o del Loredano, ad esempio, dove l'intento comico, per trovare una base su cui sostenersi, prende di peso dai testi parodiati le strutture che da solo non è più capace di creare.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

GIOVANNI CARAVAGGI. — *Folgore da San Gimignano.* — Pubblicazioni della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Pavia. — Milano, Ceschina, 1960.

Almeno due interessanti novità ci reca questo volume su Folgore da San Gimignano di Giovanni Caravaggi, una tesi di laurea discussa nell'Ateneo pavese e ora presentata agli studiosi da una breve relazione firmata da Cesare Segre e da Lanfranco Caretti. Prima, una linea dello svolgimento della poetica folgoriana; seconda, la descrizione e la definizione di uno stile « mediano », in qualche modo intermedio, insomma, tra le note basse dei giocosi e l'alto canto degli stilnovisti, con elegante raffinatezza attuato nelle « corone » del poeta sangimignanese.

Tracciare la linea dello svolgimento della poetica folgoriana implica, naturalmente, come condizione prima ed imprescindibile, il problema della datazione dei sonetti; ed in questo si può dire che il Caravaggi abbia usato assai persuasivamente, in linea generale, il suo acume critico, secondo un metodo che, senza tralasciare alcun mezzo d'indagine, rifugge quasi sempre da proposte intempestive e provvisorie. È notevole come il giovane autore sappia utilizzare entro limiti d'autonomia o nel gioco di un sempre interessante comparativismo l'esame degli stilemi, ai fini d'un accertamento cronologico, come a quelli d'un accertamento storico-critico. Ed è superfluo aggiungere che in siffatta indagine stilistica gli obbiettivi e sicuri elementi storiografici e culturali non solo conservano il loro giusto peso, ma — ogni volta che sia possibile — rappresentano il sicuro punto di partenza, il saldo appoggio o addirittura l'ossatura, lo scheletro di ogni argomentazione stilistica. Così il lettore è portato agevolmente ad acconsentire con l'autore che Folgore dalle prime prove, delle quali rimane testimonianza nella interrotta « corona » del cavaliere, ancora « suggestionata da allettanti stilemi aulici, per i quali non corrispondeva in realtà né una maturità di mezzi sufficiente, né una congenialità intima adeguata » (p. 73), sia passato poi alla poesia nitida e raffinata dei mesi e dei giorni, per approdare infine agli accenti moraleggianti e politici dei suoi ultimi sonetti. Qui la sua poetica si volge « decisamente » ad effetti più vigorosi e rilevati, attraverso un uso lessicale di particolare mordente » (p. 208), pur se nettamente inferiore, nella resa lirica, alle « corone » centrali.

Ciò posto e volentieri accettato, è facile notare nelle pagine del Caravaggi gli eccessi, invero non gravi, dovuti al calore stesso col

quale viene illustrato e difeso questo parabolico cammino, ed alla forse troppo rigida schematicità nella quale esso viene racchiuso. Quando, per esempio, l'autore giudica i sonetti del cavaliere (primo momento, « fase meno congeniale », p. 51), mettendone in rilievo « le svaporate descrizioni » (p. 52), noi ci sentiamo di seguirlo solo con una certa riluttanza. La quale poi è destinata ad aumentare proprio con la lettura delle suadenti pagine che sono successivamente dedicate alla letteratura allegorico-cortese (a proposito di *cortesia*: particolarmente là, ove si precisa che per cogliere i precedenti ed i paralleli della Musa folgoriana, « conviene ridiscendere nell'ambito dei moraleggianti, dei didascalici, degli allegorici, di quegli autori insomma dall'indubbia cultura, ma dal prevalente gusto borghese. In una tale cornice la figura del Sangimignanese s'inquadra con più nitido rilievo... » (p. 184). Ma, osserviamo, l'aspetto moraleggiante, didascalico, allegorico dell'arte di Folgore è da cogliere proprio nei sonetti del cavaliere, e non altrove. E quando il Caravaggi afferma che nei sonetti del cavaliere « Folgore tenta le corde di uno strumento che non possiede, e solo rare note corrispondono alla sua immaginazione, creando anticipazioni ancora incerte dei fantastici mondi cortesi dei *Mesi* e della *Settimana*; troppo spesso la lira geme con suoni stonati... » (p. 62), potrebbe apparire perfino troppo scoperto che il giudizio, inavvertitamente, si conforma solo con un certo sforzo all'« andamento tipicamente parabolico » (p. 53) della poetica folgoriana, che è già nella mente del critico. (Così, tra parentesi, avviene anche quando l'autore, senza alcun'altra valida ragione, attribuisce al sonetto « Cortesia, cortesia, cortesia chiamo » la funzione di « trapasso ai modi meno sereni dei sonetti politici », aggiungendo che « per questa ragione si può collocarlo *cronologicamente* tra le esperienze mediane delle due collane e l'ultima della satira politica », p. 191; ed avviene anche in seguito, quando stabilito un certo passaggio stilistico da quartine a terzine nelle « corone », come da descrizione riposata a espressione dinamica, il Caravaggi rimane poi perplesso di fronte ai sonetti che ne risultan privi; e cfr. p. 119, p. 123 e p. 132). Noi saremmo stati più clementi, nella sostanza del giudizio, dacché nella forma il giovane critico è irreprensibile, verso i sonetti del cavaliere; né ciò avrebbe potuto intaccare lo svolgimento poetico messo in luce. E non avremmo neanche speso tanto impegno a saggiare le possibilità di soluzione di un problema troppo evidentemente insolubile, allo stato dei fatti: quello della priorità fra la « corona » dei mesi e della settimana; tanto più quando si sia saggiamente convinti, come ne è convinto il Caravaggi, che esse insieme rappresentano un *unicum*, l'inscindibile acme della poesia folgoriana. Qui (e anche in parte altrove) la sottigliezza delle osservazioni sembra talora sfumare in una sorta di edonistica compiacenza, non utile insomma alla ricerca di una verità, che già si è posta come irraggiungibile.

La descrizione e la definizione di uno « stile mediano » — l'altro aspetto importante di questo volume — poggiano su una documentazione ampia e ricca e su argomentazioni sicure. Le due collane del Sangimignanese, osserva il Caravaggi, « riaffermano l'adesione ad uno stile particolarmente intermedio, di cui sussiste una serie di testimonianze parallele, uno stile lontano dalle polemiche veemenze realisti-

che e dalla spirituale problematica stilnovistica, uno stile generato da una cultura solidamente aderente alla realtà e impostata su una visione della vita raffinatamente gaudente, spensierata e mondana » (p. 141). E la serie delle testimonianze parallele qui ricordate ed illustrate si snoda toccando tutti i territori delle letterature romanze, in un ricco esame che ci convince ancora una volta della necessità di non chiudere la propria indagine nei limiti della provincia, ma di esplorare l'intera Romània, quando si voglia studiare con profitto un problema proprio della nostra più antica civiltà delle lettere. Sicché opportuna ed esatta sembra giungere la conclusione che « la poesia di Folgore non è... un'inesplicabile nota perduta e quasi dissonante nel contrappunto degli acuti stilnovistici e dei bassi giocosi, ma rappresenta con altre testimonianze parallele una vasta gamma di suoni intermedi, una modulazione lieve e colorita insieme, ben collocabile nelle multiformi possibilità del registro poetico trecentesco » (p. 165). Occorrerà forse aggiungere di nuovo che — ferme restando le particolari acquisizioni — anche per questa parte non sempre l'articolarsi del discorso critico sollecita l'adesione del lettore? È probabile che il Caravaggi abbia naturalmente insistito sui toni aulici e raffinati dell'abbondante rimeria cortese e conviviale, affinché meglio fosse evidente la sua affermata parentela con la poesia « tragica ». D'accordo per la già nota diffusione della tecnica del *plazer* (adattata alle varie esperienze) in tutto il territorio romanzo; d'accordo per l'ampia zona mediana di una certa letteratura cortese che si riconosce soprattutto in talune modulazioni spirituali e stilistiche proprie della Provenza; ma l'etimo originario di siffatta produzione è tuttavia ancorato ad un « comico » (che è altra cosa da « giocoso ») filtrato anche attraverso la narrativa francese di argomento cavalleresco, e le traduzioni e le rielaborazioni che furono numerose, come è noto, anche in Italia. A queste si potrebbe pensare che il Caravaggi abbia quanto meno prestato attenzione assai minore che alla componente provenzale. Si veda, per esempio, la luce ideale di cortesia e di « valore » che circonda tutta la giovinezza di Tristano nel *Tristano Riccardiano*, pressoché contemporaneo delle « corone » di Folgore, e la si confronti con quella che circonda i cavalieri della brigata nobile e cortese, per altro più corposi e realistici, come era da attendersi; oppure certi scorci di tornei nella *Tavola Rotonda*: « assai vi moriano baroni e cavalieri dall'una parte e dall'altra, tale che molti cavagli andavano per lo campo a selle vote »: o talune descrizioni: « La reina s'addobba di fini vestimenta di seta, i quali erano di nuovi e begli colori... e con uno scheggiale che più valeva che tre ricche castella ». Questione, appunto, di tono, e d'atmosfera. E così le visioni miniate di castelli, di rughe, di ruscelli e praticelli, l'affollarsi gioioso ai tornei ed alla caccia ecc. sono in genere più propri della tradizione cavalleresca francese, anche se il momento ottativo rimane pur sempre quello del *plazer*, come pretesto ed avvio tecnico, in definitiva, o nei casi più poetici come segno di disposizione interiore, non anche come *res*, come possesso di tradizione d'immagini. Inoltre, tutta la letteratura conviviale, che in Folgore s'atteggia secondo un raffinato edonistico calligrafismo, è imparentata con le burlesche rappresentazioni dei vari paesi di Cuccagna o di Bengodi, tipici del cader del Medioevo. Il che traspare più

di una volta anche dagli esempi recati dallo stesso Caravaggi; come da quel sonetto caudato (« Io vorria in mezzo al mare una montagna », p. 155), ove il desiderio di una realtà felice si esprime anche con questi versi: « e in mezzo fosse una gran campagna — e dentro ve nascesse ciò se magna; — che fa mistero a ciascun omo nato... ». Raffinatezza lessicale e stilistica in Folgore, certamente; ma questo non può far dimenticare la sostanziale angustia del suo mondo, vivo quasi esclusivamente nel piacere e per il piacere dei sensi. Onde non crediamo davvero che la personalità del Sangimignanese venga falsata, se la si manda, come tradizionalmente si fa, in compagnia del cantore del buon vino greco e della vernaccia, che tutto dì ci fa stare in bonaccia, e delle donne giovani e leggiadre. In conclusione, lo « stile mediano » descritto dal Caravaggi è una felice valutazione critica di una particolare atmosfera poetica, ma non elemento che si configuri storicamente nell'insegnamento e nella coscienza retorica della prima letteratura romanza, come sembra che anche si voglia qui proporre. Sotto questo profilo esso rientra senz'altro nella molteplice varietà dei toni dello stile « comico »; e basterebbe a provarlo l'amore per la più realistica e specifica ricchezza lessicale, per la multiforme e quasi scientifica concretezza della terminologia, oltre che naturalmente l'argomento stesso. Così, anche per Folgore.

Ci siamo fermati su quelle parti del libro, che ci sono sembrate più vive e più degne di considerazione. Ma attestano un impegno pieno di calore anche i capitoli sulla *cortesia* e sulla tradizione dei mesi e della settimana nella letteratura e nell'arte medievale, nei quali l'autore si rifà *ab ovo*, ingenerando una qualche inutile prolissità, trattandosi di materia ampiamente studiata; e il capitolo introduttivo e quello finale sulle rime politiche di Folgore, meno mordente ed aggressivo certo degli altri, dedicati alle « corone ». Un libro utile, infine, che fa progredire lo specifico problema dell'arte, della cultura e della poesia di Folgore, e del quale i futuri studiosi non potranno non tener conto.

MARIO MARTI.

FRANCESCO GUICCIARDINI. — *Carteggi*. — A cura di ROBERTO PALMAROCCHI, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma, 1951, IV, pp. 281. — A cura di PIER GIORGIO RICCI, ivi, Roma, 1954, V, pp. XXIII+243; VI, pp. 261; VII, pp. 231; VIII, pp. 361; IX, pp. 282.

La grande raccolta dei *Carteggi* di Francesco Guicciardini, iniziata nelle edizioni dell'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, a cura di Roberto Palmarocchi, nel 1938, è giunta ora al IX volume. Ma a partire dal volume V, la cura dell'edizione è passata dal Palmarocchi a Pier Giorgio Ricci; e con l'editore sono cambiati anche i criteri dell'edizione, sì che un breve cenno sullo

stato della questione potrà non essere inutile. È ben noto che le lettere di Francesco Guicciardini giacquero inedite, e senza quasi sospetto della loro esistenza da parte dei dotti, per circa tre secoli. Nel 1825 usciva a Pisa, per cura del Rosini, la *Legazione di Spagna*, e nel 1862 un piccolo gruppo di lettere guicciardiniane fu pubblicato dal Benoist, nella sua monografia su *G. historien et homme d'Etat florentin* (Marseille 1862). Vero è che la pubblicazione dei carteggi guicciardiani era prevista nella grande edizione delle *Opere inedite*, pianificata e curata da Giuseppe Canestrini, e iniziata nel 1857. Ma per quanto le lettere occupassero, di quei dieci volumi, non piccola parte, essendo comprese tra il IV e una parte del X, i criteri della pubblicazione, l'arbitrio della «scelta», la scarsa cura del tutto furono tali da giustificare le parole severe che il nuovo editore dei carteggi, Roberto Palmarocchi, non esitò a scrivere sul lavoro del suo predecessore. Non è il caso, qui, di discutere sui meriti, senza dubbio grandi, del Canestrini, come editore del Guicciardini. Aver fatto conoscere al pubblico dei dotti un così rilevante gruppo di scritti, comprendente le maggiori opere guicciardiniane, non è merito che possa esser discusso; e basti ricordare che proprio l'edizione Canestrini consentì a Francesco De Sanctis di scrivere quel celebre saggio sul Guicciardini, che è ancora tanta parte delle nostre meditazioni sul grande scrittore. Inutile dire, d'altra parte, che alle *Opere inedite* lo studioso deve ancora far ricorso per alcuni testi del Guicciardini. Ma certo, dopo tutto quel che si è fatto in questi anni per migliorare il pubblicato e per dar alla luce l'inedito, nessuno potrebbe più ricorrere a quell'opera con l'animo tranquillo. L'esigenza di una edizione più rigorosa degli scritti guicciardiniani, dai maggiori ai minori, non può non esser sentita con forza da chi non sia ignaro, ad esempio, delle polemiche recenti (e non ancora concluse) sulle redazioni dei *Ricordi* o sul testo della stessa *Storia d'Italia* (l'edizione Panigada, negli «Scrittori d'Italia» del Laterza, è oggi bensì la più usata dagli studiosi, ma non ha reso affatto superflua quella curata da Alessandro Gherardi nel 1919, in quattro grossi volumi, per il Sansoni). La stessa raccolta delle *Opere complete*, presso Laterza, a cura di Roberto Palmarocchi, è lungi dal potersi considerare del tutto soddisfacente; anche se, beninteso, essa può ancora offrire servigi di inestimabile valore a chiunque si accinga allo studio del Guicciardini.

Anche in questa edizione dei *Carteggi*, dunque, le controversie filologiche che han dominato questi ultimi decenni di studi guicciardiniani, si fanno sentire; iniziati con un criterio dal Palmarocchi, oggi vengono proseguiti dal Ricci, con un criterio che non potrebbe essere più diverso. Né il fatto che i volumi affidati al nuovo editore seguitino a far parte della medesima collana, ha impedito a quest'ultimo di dir chiaro il suo pensiero sull'opera del suo predecessore; ciò che certamente deve esser salutato come prova non di animosità personale e di disistima per il lavoro di uno studioso che al Guicciardini ha dedicato non poca parte della sua vita operosa, bensì di un superiore senso della scienza e delle sue oggettive esigenze. Quali sono, così all'ingrosso (nelle linee generali) i termini di questo dissenso?

Il criterio seguito dal Palmarocchi è apparentemente molto semplice; in pratica è il più difficile che si possa immaginare. Il Palmarocchi si era proposto di pubblicare « integralmente tutto », preferendo includere nella raccolta « cento lettere che resulteranno in seguito di scarso valore, piuttosto che correre il rischio di ometterne una che, oggi in apparenza insignificante, potrebbe domani per insospettate ragioni rivelarsi documento prezioso » (pp. XVI-XVII). Parole senza dubbio sacrosante. Per realizzare il suo progetto, il Palmarocchi si servì, con le dovute cautele, dello schedario compilato da Paolo Guicciardini, per il suo archivio familiare. A lavoro compiuto, avrebbe indicato in un apposito volume i fondi archivistici utilizzati durante la ricerca delle lettere guicciardiane: un *Indice* e un *Itinerario* guicciardiniano avrebbero arricchito il volume, dove avrebbero altresì dovuto trovar posto le altre lettere del Guicciardini, eventualmente sfuggite durante le prime ricerche. Senonché — e con questo cedo la parola al nuovo editore dei *Carteggi*, — le difficoltà del progetto del Palmarocchi eran tali da invitare, in un primo tempo, alla prudenza. Le raccolte di documenti nelle quali è possibile ritrovare lettere guicciardiniane giacciono negli archivi «dei grandi centri della politica italiana del Cinquecento», «negli archivi di tutti i piccoli comuni sui quali si estese il governo di lui», negli «archivi privati delle nobili famiglie che lo ebbero amico od avversario»; sì che la ricerca da compiere non permette, prima di una sua ragionevole conclusione, che l'editore si azzardi a dar inizio ad un'edizione che, entro certi limiti, aspiri alla definitività. Non che il Palmarocchi non avesse chiaramente il senso di questa difficoltà; ma, avendo iniziato la raccolta e la pubblicazione del materiale prima che le ricerche potessero considerarsi non solo finite ma altresì esattamente impostate, il suo lavoro andò avanti senza rigore di metodo. Il Ricci, per rimediare, ha preferito ripiegare su una linea più modesta: il suo compito è ora quello di pubblicare soltanto i minutari del Guicciardini. Edizione più modesta, dunque, più provvisoria; ma consapevole di tale modestia e di tale provvisorietà. Il progetto del Palmarocchi rappresenta, senza dubbio, per un'edizione completa dei *Carteggi*, l'unico progetto possibile. Ma i tempi non erano ancora maturi, quando il Palmarocchi dette inizio alla sua opera. Per fare un solo esempio, dall'Archivio di Reggio Emilia, Fernanda Lanzi Burani ha tratto ben cinquantotto lettere del Guicciardini, che ora si possono leggere nell'*Archivio storico italiano*, CX (1952) pp. 56-86, ma che erano sfuggite alle ricerche del Palmarocchi.

Anche in ordine al complesso problema dell'ortografia, il Ricci è orientato in modo diverso rispetto al Palmarocchi; e non esita a polemizzare con lo stesso Michele Barbi, il quale aveva scritto con tutta chiarezza: « Se facciamo edizioni di classici, cerchiamo di determinare esattamente i fatti fonetici e morfologici e quelli rappresentiamo ai lettori coi segni a cui oggi ciascuno sa attribuire il giusto valore. Questo è l'uso dei veri studiosi » (*La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze 1938, p. XXXII). La sua preoccupazione fondamentale era che, nel dare il testo critico degli scrittori, si rispettasse rigorosamente « la lingua », « non le antiquate grafie ». E il Palmarocchi si mise sulla

strada del Barbi, il quale aveva avuto, per i criteri esposti in quel suo aureo volume, l'altissima approvazione di Giorgio Pasquali (ora in *Terze pagine stravaganti*, Firenze 1942, pp. 219-49). Il Ricci, che certo ben conosce queste avvertenze del Barbi e non manca di richiamarle esplicitamente nella sua introduzione al V volume dei *Carteggi*, è tuttavia, come dicevo, di diverso avviso. A lui non sembra rigoroso che si distingua tra « grafie e fatti linguistici ». Gli basta non confonderli; per il resto vuole che si rispettino « gli uni e le altre ». E se il Barbi aveva ammonito a « atterire o aggravare gratuitamente il lettore », egli dimostra di esser meno pietoso: « poco importa atterire o affaticare i lettori, i quali hanno il dovere di salire al livello del testo, senza attendere che il testo scenda sino a loro; in un testo critico non v'è nulla di 'antiquato', bensì v'è un'esatta riproduzione dell'antico ». Il problema non è, come si vede, di facile soluzione; né sarebbe lecito che a discuterlo fosse qui lo scrivente, che, se si interessa di questioni filologiche e cerca di essere aggiornato, non ha la minima autorità per esprimere un parere. Basti dunque avere accennato ai termini della questione: su di essa si pronunceranno meglio gli specialisti.

È ovvio che non si può qui dare un'idea del « contenuto » di questi nuovi volumi dell'epistolario guicciardiniano. Per farlo con un minimo di serietà, bisognerebbe non solo « situare » storicamente le varie lettere dello scrittore, ma sopra tutto legarle alle varie fasi di un pensiero, che dalle esperienze ritratte nelle lettere fu sempre direttamente e vivamente stimolato. Sul Guicciardini si hanno ora, da una decina d'anni, contributi notevoli, che hanno posto problemi nuovi, insieme dissolvendo molti dei vecchi pregiudizi. Non si toglie nulla alla loro importanza se si dice che qualcosa resta ancora da chiarire sugli ultimi anni del Guicciardini, sulle forme più tarde del suo pensiero politico. A questo fine la pubblicazione dei *Carteggi* appare, ovviamente, come uno degli strumenti essenziali.

GENNARO SASSO

ANTONIO LAMBERTI. — *Ceti e classi del '700 a Venezia*, inedito a cura di Manlio Dazzi. — Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959 (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX - Dispensa CCLV), pp. LI-98.

Gli inediti di Antonio Lamberti che Manlio Dazzi propone ora alla nostra lettura appartengono a una lunga serie di appunti provvisori, di memorie storiche, frutto di considerazioni morali e sociali sugli ultimi anni della repubblica veneta, di cui già si conosceva qualche squarcio, per così dire, tecnico (1). L'autore ci si

(1) Edito a cura di Gilberto Sécrétant per nozze Rietti-Stuchy (Venezia, Garzia, 1903, pp. 22) con il titolo *Della marina, del commercio, della ricchezza*

presenta sotto un volto apparentemente nuovo, tra la stanchezza e il distacco, in verità comuni a tutta una società in declino, mentre s'affanna anacronisticamente ad istituire un processo a uno stato già in fallimento da un angolo prospettico parziale e alla fine, malgrado le velleità, molto esterno. Scomparsa sotto i colpi di Campoformido la vena esile ma autentica del suo apologo, frenato quello spirito malizioso che serpeggia, pur con scontato manierismo, nella *verve* canzonettistica della *Biondina in gondoleta*, il Lamberti pare ripiegare su una cronaca particolare, anzi particolaristica, delle cose, distinguendo, sottilizzando, deducendo, senza cogliere i fatti nel loro significato di verità, riducendo la storia a una cronaca arida e spenta. Ne viene una saggezza quasi astratta, un procedere freddamente sillogistico, che finiscono per scolorire quasi sempre non solo il panorama storico, ma anche l'affresco ambientale, sostituendovi una morale generica, falsamente profetica. In questo compromesso è forse la novità di questa cronaca, che pure non ha interessato e non interesserà, crediamo, quale cosciente testimonianza, lo storico, e nulla aggiunge alla personalità poetica del Lamberti, che ricorderemo ancora come sapida voce della canzonetta settecentesca, squisitamente veneziana; anzi definisce ancor più chiaramente le limitate capacità descrittive dello scrittore di costume, che fotografa veramente le classi sociali, con ordine e chiarezza, quanto senza stacco storico e penetrazione psicologica, nel regno di una catalogazione apparente. Più che di un'opera unitaria si tratta di annotazioni sparse, distribuite scolasticamente per capitoli con molto disordine; che forse l'autore intese raccogliere per rifondere in una storia che non scrisse, e tenne come un libro segreto, testimonio anche della sua crisi.

In fondo già i primi lettori hanno chiaramente individuato, esprimendolo ingenuamente, il modesto valore di queste memorie. Scrive per esempio l'Arrigoni (1):

« Sarebbe desiderabile un miglior ordine nello stile e nella lingua: c è troppa *brevografia*. Per rendere l'opera stessa interessante, bisognerebbe rifonderla da capo a piedi, calcolando il suo stato presente qual semplice deposito di materiali ».

E aggiunge il Francesconi (2):

« La metà dello scritto è estranea ai 50 anni contemplati dall'autore. È

---

di Venezia e dello Stato (dalle « Memorie degli ultimi cinquant'anni della Repubblica Veneta », inedite...). Ma il testo era già stato ampiamente studiato e sfruttato dagli storici veneziani (cfr. p. es. S. ROMANIN, *Storia documentaria di Venezia*, Venezia, 1859, vol. VIII, p. 372 e 380; vol. IX, 1860, pp. 47, 116, 210; P. G. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata*, Torino, 1880, pp. 458, 459, 474-5), i quali ne trassero interessanti notizie, che non compaiono tutte negli squarci pubblicati dal Dazzi. Se ne è elegantemente giovato per un capitolo panoramico (*Venezia nel periodo goldoniano*) anche l'Ortolani (cfr. G. ORTOLANI, *Settecento; Per una lettura dell'abate Chiari*, Venezia, 1005, pp. 34-69, ora ripresentato dalla Fondazione Cini, Venezia, 1960), mentre — fatto indicativo rispetto al valore storico — un solo, veloce accenno compare nel volume del Berengo (cfr. M. BERENGO, *La società veneta alla fine del '700*, Firenze, 1956, p. 10).

(1) Questa annotazione si trova nel III vol. del codice Marciano (cioè It. VII 1456) a c. 135r.

(2) Nello stesso codice a cc. 135r e v.

l'opera bisognevole di miglior ordine, di miglior esposizione e di una maggior estensione in vari punti. Il Romanzo è cosa insopportabile ».

Più equilibrato e anche penetrante il Rossi (1):

« E prima diremo essere veramente lo stile meritevole in molti luoghi di correzioni. Travedesi essere avvenuti simili difetti piuttosto da trascuranza dell'autore, che da inscienza: forse per la stessa causa avvenne altrettanto nell'ortografia. L'opera è irregolarmente distribuita. Parla prima d'alcuni Consigli Superiori e di alcune Magistrature; poi passa ad altri argomenti; indi ripiglia il discorso intorno ad altri Magistrati. Quanto ad essi si riferisce è già tutto notissimo, essendovi libri stampati, anzi, che ne dicono assai più, intra' quali il Sandi, il Pivetta, il Ferro. Volendone parlare, diventava convenevole aggiungere qualche notizia o riflessione a proposito. Alcuni articoli sono trattati bastevolmente come già ognuno potrà convincersene; altri poi con troppa brevità e leggerezza. Molte cose si tralasciarono che pur dovevano aver luogo nelle memorie raccolte degli *ultimi cinquant'anni* della repubblica. Quantunque parlisi di tempi recenti, nulladimeno potevano aver luogo alcuni documenti in prova del detto, o, per illustrazione, tratti con sobrietà e discernimento... Osserviamo finalmente che il lavoro del Lamberti, se non può dirsi terso e finito, tuttavolta è fatto con molta sincerità. Egli è per questo che, a giudizio nostro, difficilmente (emendato che fosse dagli accennati difetti) potrebbe darsi alle stampe con buona fortuna. Ignoriamo però donde il Francesconi abbia potuto asserire: « Il Romanzo è cosa insopportabile ». Perché veramente spira piuttosto nell'opera molta verità. Abbiamo voluto conservare la copia di questo codice, non sapendo prevedere quale sia per essere un tempo il destino dell'originale, e perché, qualunque siasi, presenta congiunte molte idee relative alle cose nostre, e può servire in qualche modo a ricordarne, e a porgere diletto »;

cui s'avvicina quest'altro giudizio di penna ignota (2):

« Quest'opera, per quanto a me sembra, niente presenta che non si sappia da chi è abbastanza studioso delle patrie memorie. Contiene molte verità; ma, senz'alcune emendazioni, non credo che ne sarebbe permessa la stampa, parlando l'autore talvolta troppo liberamente. È poi scritta molto scorrettamente, sia per ortografia, sia per barbarismi di lingua. Alcuni degli articoli sono trattati sufficientemente; altri poi, cioè la massima parte, troppo brevemente e in modo meschino, e si riferiscono a cose notissime anche al presente, giacché ne parlarono meglio alcuni autori stampati. L'erudizione poi non trova pascolo in alcun documento. Il maggior pregio suo si riduce pertanto alla sincerità dell'autore ».

Critiche piuttosto severe: ma non ingiuste, soprattutto dal punto di vista storico, cioè proprio riguardo alla intenzione dell'autore, certamente alieno da preoccupazioni letterarie (3). Il Dazzi ha dise-

---

(1) A cc. 136r-137v dello stesso codice. Il Rossi è, come risulta da questa nota, il trascrittore dell'opera del Lamberti.

(2) Cito da una carta sciolta che trovasi tra i mss. Cicogna del Civico Museo Correr di Venezia (Mss. Cicogna 3419/II - V 287), dove è descritto il codice dell'opera del Lamberti, probabilmente sulla base dello stesso autografo lambertiano, quando esso si trovava presso il Manzoni: constava di 175 cc., numerate 174, recava il titolo *Memoria degli ultimi cinquant'anni della Repubblica di Venezia*. Nella carta è riportato anche l'indice dei capitoli oltre che l'*incipit* e l'*explicit* dell'autografo, che corrispondono in parte a quelli dell'apografo conosciuto. Queste notizie, ignote all'editore, sono abbastanza interessanti e curiose per la storia dell'autografo finora irreperibile e forse perduto, specie se confrontate con i dati riferiti dal Rossi (per cui vedi più oltre).

(3) Per una valutazione dell'importanza storica dello scritto del Lamberti rimandiamo alla recensione di Roberto Cessi, apparsa in « Archivio Veneto », s. V, XCI, n. 101, 1960, pp. 175-177.

gnato nell'*Introduzione* un profilo discreto del Lamberti, cercando forse di sottolineare troppo il valore di questo testo, cui, per altro, è stato costretto a dedicare soltanto poche pagine (XXVIII-XXXVI), impressionisticamente garbate, generose di accostamenti tentati in modo assai vigile e cauto (Goldoni e Nievo, su piani diversi, restano assai lontani, anche sul terreno semplicemente documentario, non che su quello artistico). Eppure lo scritto del Lamberti, quale documento dignitoso di uno stato d'animo, sorvegliata analisi di una società che si accusa giustificandosi, offre, soprattutto nelle pagine iniziali, quando lo sguardo del narratore si posa più largamente e liberamente sui costumi sociali, qualche interesse: non per l'acutezza della penetrazione storica, sibbenne per il gusto mediano che s'afferma sull'aridità impersonale della monotona trattazione. Resta sempre nei suoi giudizi un che di meschino, di retrivo anche nell'ideale tensione verso un'astratta perfezione (indicativa la sua simpatia verso la Santa Alleanza), tipico della mentalità del borghese veneziano, che vuol in qualche modo giustificare la caduta della sua patria e trovare dei colpevoli; ma c'è anche, di sbieco, una simpatia per la classe popolare, pur all'interno di posizioni tradizionali, determinata forse dal crollo stesso degli ideali politici veneziani. A queste pagine s'è rifatto il Dazzi per agganciare in qualche modo, quale aiuto a uno studio di dati di fatto, quasi di fonti, lo scritto del Lamberti alla poetica rappresentazione di quelle stesse classi, offertaci dal Goldoni (1), invero riconoscendo che i fenomeni sono affatto diversi. Le parti invece che riguardano il clero e le monache ci sembrano assai meno interessanti, ridotte come sono a una sorta di catalogazione — pettegola non vivace — di costumi, anche più meccanica nella successione storica, dispersiva nella apparente completezza, raramente animata da un curioso interesse cronachistico.

Su vari criteri di pubblicazione del Dazzi si può rimanere incerti: ma soprattutto non ci sembra sia stata felice l'idea di stampare a brani quest'opera, non solo perché costringe il lettore a formulare dei giudizi parziali, ma anche perché vengono omesse delle parti importanti a caratterizzare l'intera fatica, come quella stampata solo nell'*Introduzione* (cfr. pp. XXIX-XXXII), che contiene, anche nel seguito che non compare, giudizi tipici della mentalità lambertiana (2).

---

(1) Cfr. MANLIO DAZZI, *Testimonianze sulla società al tempo del Goldoni*, in *Studi goldoniani*, a cura di VITTORE BRANCA e NICOLA MANGINI, Venezia-Roma, 1960, vol. I, pp. 19-103. Per quanto riguarda le *Memorie* del Lamberti, vedi le pp. 36-49; e per il giudizio sui rapporti con il teatro goldoniano si legga la conclusione: « Ora io mi chiedo se la sottile caratterizzazione psicologica lambertiana non possa giovare ad approfondire la nostra interpretazione, anche scenica, di personaggi goldoniani, inserendoli in una loro propria categoria delle classi sociali, di Venezia e della Terraferma, cittadina e feudale » (pp. 48-49).

(2) Nella trascrizione di questo inserto, ricavato dalle cc. 207r-210v del cod. Marc. It. VII 1455 notiamo varie inesattezze: p. es. *da i* per *dai*, *per l'onestà* invece di *per onestà* ecc. Così per la favola dallo *Schieson Venezian* (p. XI) si corregga subito al primo verso *istorieta* in *istoriela* che rima con *bela*. L'errore si nota anche in altre pagine sul Lamberti pubblicate dallo stesso autore (cfr. M. DAZZI, *Il poeta della « Biondina in gondoleta » e i suoi tempi*, in « Nuova Antologia », 473, 1958, pp. 165-184), rifluite in gran parte in questa *Introduzione*.

Quando si decide di pubblicare un testo inedito, per quanto scadente e caotico esso sia, conviene a parer nostro, soprattutto in una collana scientifica di così gloriosa tradizione, rinata ora sotto la sapiente guida di Raffaele Spongano, stamparlo integralmente; una scelta può, come ha pensato l'editore (p. XXXIV), isolare le parti più interessanti, ma rischia pure di deformarlo nel suo complesso, di uniformarlo ai gusti dell'antologista, cui ogni lettore deve adeguarsi. Il Dazzi ha disposto la materia secondo i suoi criteri, senza seguire nemmeno nello stralcio l'ordine della fonte, piuttosto mirando ad affrescare e a rinnovare, secondo il programma già espresso nel titolo (non sarebbe stato più rispettoso stampare *Memorie degli ultimi cinquant'anni della Repubblica di Venezia,* come si legge nel ms., anziché sostituirvi un titolo così modernizzante?), nella luce di un moderno restauro, il quadro sociale del Lamberti. Una ricerca archivistica sulla figura e le opere del Lamberti avrebbe accresciuto di interesse anche l'*Introduzione* dell'editore, che è rimasto invece di parer contrario; se questa sua rinuncia era in fondo comprensibile in altra sede (1), qui poteva al contrario tornare utilissima per illuminare l'ultima attività lambertiana e precisare altre questioni particolari intorno alla sua opera. Ne accenniamo una di passaggio. Il Dazzi è convinto (p. XXVII) che l'apologo *La galina e i pulesini* sia opera del Lamberti, anche se nella sua citata antologia ove è stampato (pp. 483-484) egli annota che è finito nelle *Poesie di Francesco Gritti* stampate nel 1862. L'argomento fondamentale per respingere la paternità del Gritti è che l'apologo compare «nella raccolta lambertiana fatta dal Gamba quando l'autore era in vita» (ant. cit., p. 360). Che dire allora del fatto che *La galina e i pulesini* si legge alle pp. 60-62 degli *Apologhi inediti di Francesco Gritti veneziano,* stampati a Venezia nel 1815? L'edizione è sfuggita al Dazzi, che ha tratto l'apologo da quella posteriore (1817) curata dal Gamba. È possibile pensare a un errore del Gamba, editore anche — giova sottolinearlo — del Gritti negli anni 1815, 1817 e 1824. Poiché nel 1815 il Lamberti era ancora vivo, solo una esplorazione sistematica del materiale manoscritto avrebbe permesso (e potrà consentire) una sicura attribuzione.

Quanto ai criteri di pubblicazione, nella *Nota al testo* (p. XLV-LI), l'editore descrive brevemente l'apografo marciano che ci ha conservato nella stesura ancora provvisoria il testo (è il cod. Marc. It. VII, 1454-1456 comprendente tre tomi). Correda i brani scelti con altri stampati in nota a guisa di commento (di cui a volte avremmo fatto a meno, e a volte, come nel caso della nota 21 di p. 33, avremmo preferito leggere l'interessante continuazione). Ma è subito da rilevare che la lettura è in questo caso complicata da un apparato variopinto che accoglie, senza alcuna rilevante differenza tipografica,

(1) Cfr. *Il fiore della lirica veneziana,* a cura di Manlio Dazzi, Venezia, 1956, vol. II, p. 430: «Essendo per me esaurito l'interesse sulle liriche edite (e l'edizione del '35 ha già fatto una scelta proficua fra quelle lasciate inedite dal Lamberti) non ho avuto stimolo a frugare fra i manoscritti, persuaso che non ne tragga maggior luce la figura del Lamberti».

sia le pagine del Lamberti scadute a note esplicative, quanto note storiche ed ermeneutiche dell'autore e dell'editore, quanto, purtroppo raramente (cfr. p. es. p. 30, 66 ecc.), discussioni testuali recanti la documentazione delle forme errate e le ragioni del restauro (1). Dopo una brevissima analisi delle oscillazioni grafiche, l'editore decide, tranne in un caso, di livellare le forme grafiche contrastanti o contradditorie « da interpretare come fenomeni d'incertezza piuttosto che di oscillazione » (p. XLVII) o addirittura « da attribuirsi allo stesso autore, padrone del dialetto, ma pochissimo esercitato nella lingua » (p. XLVII), oltre che all'amanuense. Anche se condividiamo questi criteri sensati, malgrado l'ampiezza, ci pare che la *Nota* non affronti esaurientemente in senso tecnico alcune piccole questioni, che sarebbe stato utile puntualizzare, sia perché raramente se ne dà conto nell'apparato, sia perché costituiscono i piccoli interrogativi di un semplicissimo problema filologico. Non si capisce proprio per quale ragione l'editore in un testo di lingua avverta saltuariamente delle correzioni congetturali più ovvie, ma anche di altre che, come vedremo, sono passibili di discussioni. Dato che il loro numero è considerevole, poiché l'apparato era già carico, non era inutile raggrupparle nella *Nota* e fissare delle costanti negli errori della trascrizione, che sarebbero servite a ulteriori emendamenti (2). Parimenti non è rispettato, come parrebbe dalle dichiarazioni dell'editore (p. LI), l'uso oscillante e contradditorio delle maiuscole e delle minuscole: basta aprire a caso il codice per accorgersi come il Dazzi abbia a volte uniformato, a volte mutato con o senza ragione la grafia dell'apografo, senza seguire in definitiva nessun criterio generale, tanto meno quello enunciato nella *Nota* (3). Nessun avvertimento sulla punteggiatura, in realtà abbastanza ovvia;

---

(1) Una certa trascuratezza si nota nei rimandi: perché l'editore rinvia all'inizio alla pagina senza indicare *recto* o *verso* (Vol. II, c. 60), quando invece nel secondo brano trascritto (p. 44) indica esattamente Vol. III, c. 121v? Era certo scientificamente desiderabile uniformare e, dato che si tratta di stralci, indicare esattamente gli estremi delle cc. del codice. Questo piccolo lavoro ci sembra necessario, se non per i brani trascritti in nota, dove pure non guasterebbe, almeno per quelli del testo vero e proprio. Uniformando in cc. quelle che l'editore a suo piacere sigla talvolta con cc. o pp., si preciserà: *Di alcune modificazioni*, etc. (P. II, Cap. IV; Vol. II, cc. 60r-98v); *Del clero secolare* (P. I. Cap. IX; Vol. III, cc. 121v-127v); *Dei Regolari e delle Monache* (P. I, Cap. X; Vol. I, cc. 75r-104v), avvertendo che il brano *Delle Monache*, che è una sorta di sottocapitolo di quello che precede, va da c. 80v a c. 104v.

(2) Qualche esempio, scelto a caso, in cui il Dazzi silenziosamente emenda la lezione dell'apografo marciano (cito sempre pagina e riga dell'edizione): *importati* corretto in *importanti* (5, 38); *misti* in *miste* (8, 2); *opposti* in *opposte* (16, 14) *saputene* in *saputone* (17, 4); *rimarcavansi* in *rimarcavasi* (24, 16); *covasi* in *covavasi* (30, 13); *messa* in *massa* (53, 26); *religiosi* in *religiose* (61, 20); *battato* in *battito* (70, 10); ecc. ecc.

(3) Anche qui gli esempi non mancano. Trascurando quelli che indicherò di passaggio più oltre, noterò che il codice reca *provincie* non *Provincie* (7, 18 e 11, 25); *consiglio* non *Consiglio* (10, 27); *doge* non *Doge* (14, 20); *Governo* non *governo* (19, 27); *Tribunale* non *tribunale* (20, 19 e 21, 21); *Ispettore* non *ispettore* (21, 26); *corti* non *Corti* (21, 23); *senatorie* non *Senatorie* (22, 21); *ducale cancelleria* non *Ducale Cancelleria* (27, 18); *Ecclesiastici* non *ecclesiastici* (68, 19); ecc. ecc.

ciò nonostante anche qui, siamo talvolta di parere diverso dal Dazzi (1).

La trascrizione del Dazzi non è sempre irreprensibile, anche se l'apografo è chiaro e se, data l'unicità della testimonianza, non esistono molti dubbi (2). Non intendiamo riferirci soltanto a qualche svista, di poca importanza, quasi fatale, anche nell'edizione di un unico testo: come p. es. a 4, 14 *iscritti* per *inscritti* (cfr. a 15, 23 *instituzione*, a 7, 27 *instruirsi*, ecc.); a 5, 11 *gli interessi* per *gl'interessi;* a 6, 7 *veniano* (tale forma non ricorre ma in questo testo, se non andiamo errati) per *venivano;* a 6, 34 *avere* per *aver;* a 7, 15-16 *le imposte* per *l'imposte* a 18, 6 *degli inferiori* per *degl'inferiori;* a 21, 19 *fare* per *far;* a 34, 11 *cultura* per *coltura* (per questa forma vedi 10, 12; 24, 8; 48, 12); a 34, 37 *radunanze* per *ragunanze;* a 36, 7 *di uguaglianza* per *d'uguaglianza;* a 37, 11 *di una* per *d'una;* a 43, 11 *temevano* per *temeano;* a 47, 27 *uffici* per *uffizi* (cfr. anche a 8, 10: al rimando, incompleto, del glossario, sarà da aggiungere *offizi* di 11, 19, ma anche *officio* di 11, 18) a 69, 2 *meravigliosamente* per *maravigliosamente* (cfr. la stessa forma a 66, 6).

Ma a veri e propri errori che turbano sovente la sintassi o causano omissioni o improprietà, che si sarebbero facilmente potute evitare con un po' più d'attenzione: p. es. si legga a 4, 37 *barberella* non *barbarella*, a 7, 12 non *Procuravano quindi diligentemente coprirsi*, ma *Procuravano quindi di diligentemente* (ms. « deligentemente ») *coprirsi* (3), a 23, 7-8 non *Ma se buona parte di esse seguitavan*, ma *Ma se buona parte di esse seguitava*, a 37, 17 non *curate* ma *accurate* (che è la spiegazione offerta nel *Glossario* alla v. *curate*); a 38, 12-13 non *al solo Ducato o Dogato*, ma *al solo Ducato o Dogado* (cfr. 44, 11-12: «mentre contavansi nel *Dogado, o Ducato*»; e per la forma *Dogado* si veda anche 50, 3 e 50, 21); a 45, 15 non *traevansi da ceto patrizio*, ma *traevansi dal ceto patrizio*.

Più gravi e numerosi i casi in cui l'espressione viene fraintesa o il periodo gravemente compromesso da lacune di lettura, che tolgono al discorso la sua forza, privandolo di importanti sfumature (a sinistra la lezione del Dazzi, a destra quella del ms.):

---

(1) In almeno due casi ci sembra che mutando la puntatura il testo ne guadagni: a 60, 9-14 non leggerei « che non si accettassero visitatori, presidenti, vicari generali, commissari e correttori di fuori Stato; riservandosi il Senato di ricercarne occorrendo; che le famiglie de' questuanti... non più questuassero », ma « che non si accettassero visitatori, presidenti, vicari generali, commissari e correttori di fuori Stato, riservandosi il Senato di ricercarne occorrendo; che le famiglie de' questuanti... non più questuassero »; a 71, 20-22 non « Abbandonate quindi ed avvilite le monache educate nel decaduto sistema, cessero il campo alle loro più divote sorelle », ma « Abbandonate quindi ed avvilite, le monache educate nel decaduto sistema cessero il campo alle loro più divote sorelle ».

(2) Dipendono invece dal proto altre sviste, come p. es. *si trovano* per *si trovavano* (14, 24); DODGE per DOGE (14, 32); *quegli degli* per *quelli degli* (28, 23); *Cancellaria* per *Cancelleria* (28, 28); *governo* per *governo* (33, 15); *famigile* per *famiglie* (37, 18); *al alcuni* per *ad alcuni* (48, 14); *da dominio da dominio* per *da dominio a dominio* (57, 19: cfr. la nota dell'editore a 58, 26); *depaurare* per *depauperare* (62, 15); *istituo per istituto* (71, 24-5).

(3) Cfr. 18, 18-19: « procuravano in ogni modo *di* trasformare »; 23, 15-16: « procuravano *di* coltivarli »; 39,20: « procuravano *di* farsi nome ».

6, 15-19 Questo corpo sovrano... era composto di sessanta Senatori propriamente detti, che si chiamavano de' Pregadi (cioè pregati), e di altri sessanta detti della *Zonta*, ossia aggiunta	Questo Corpo Sovrano... era composto di sessanta Senatori propriamente detti che si chiamavano de' Pregadi (cioè pregati), e di altri sessanta detti della Zonta, cioè aggiunti.
7, 19 spettanza	appartenenza
8, 21-24 che, in ogni governo, i grandi e gl'influenti... furono gli stessi	che, in ogni età e in ogni governo, i grandi e gl'influenti... furono gli stessi (1)
10, 31 per nobiltà e per saviezza	per probità e per saviezza
10, 37-11, 7 durante tutta la loro reggenza	durante la loro reggenza
11, 38 che chiamavasi dei *Cai* o *Capi*	che chiamavasi il Tribunale dei *Cai* o *Capi*
14, 27-29 Il carico di Consigliere conferiva il titolo di poter essere proposto ed eletto della Giunta del Senato ed Inquisitori	Il carico di Consigliere conferiva il titolo di poter essere proposto ed eletto della Giunta di Senato ed Inquisitore di Stato.
14, 29-31 Comunemente venivano eletti Consiglieri dopo di essere stati del corpo de' Quaranta, ossia delle Quarantie (2)	Comunemente venivano eletti Consiglieri dopo di essere stati del corpo de' Quaranta, ossia nelle Quarantie.
15, 7 popolani	popolari (3)
17, 20-21 non si amasse generalmente e si desiderasse l'attuale loro governo	non si amasse generalmente e si desiderasse costante l'attuale loro governo (4)
19, 36 sottrarsi alla sua giurisdizione (5)	sottrarsi dalla sua giurisdizione
20, 30-31 essendo coperto di un alto mistero la loro sentenza	essendo coperta da un alto mistero la loro sentenza
24, 21-25, 1-3 Del resto, tranne quella influenza che ponno avere pel carattere le maggiori o minori dovizie e	Del resto, tranne quella influenza che ponno avere sul carattere le maggiori o minori dovizie e le più qualifi-

(1) È procedimento storicamente astratto di giudicare, poggiante su schemi soliti: si veda anche, a conferma: « siccome ne' governi repubblicani i più ricchi e di maggiori dignità insigniti tentarono in ogni tempo di estendere viemaggiormente il loro potere a spese degl'inferiori » (18, 3-6).

(2) Può essere che in questo luogo, senza avvisare, il Dazzi abbia inteso intervenire per regolarizzare il costrutto; ma non ne vedo proprio la opportunità, ché anzi la lezione del codice a me pare *difficilior*.

(3) Di lettura incerta mi sembra tuttavia ovvia questa forma, così comune nell'opera nei vari significati (cfr. *Glossario*), sia come aggettivo sia come sostantivo (cfr. p. es. 9, 1; 16, 18; 28, 10; 29, 11; 31, 7; 33, 23; 33, 31; 34, 4; 34, 22; 35, 13; 36, 23; 40, 27), tanto più che *popolani* costituirebbe in questa prosa un *apax*.

(4) Cfr. l'analogo costrutto a 52, 13-14: « e mantenevano costante la loro antica avversione all'ordine de' Francescani ».

(5) Anche qui, probabilmente, è intervenuta avvedutamente la mano dell'editore; mi sembra uno scrupolo superfluo.

le più qualificate relazioni, non erano notabilmente dissomiglianti.	cate relazioni, non erano notabilmente dissomiglianti (1)
27, 16-17 divisi in due classi, e cioè	divisi in due classi, cioè
27, 33-37 propriamente originario... od acquisito	o propriamente originario... od acquisito
31, 1-4 Le loro donne, che comunemente non vivevano fra di esse e con le dame della più antica e distinta nobiltà, erano più altere delle patrizie	Le loro donne che comunemente non vivevano che fra di esse e con le dame della più antica e distinta nobiltà, erano più altere delle patrizie
38, 7-9 non potevano se non desiderare la continuazione dell'attuale sistema	non potevano se non se desiderare la continuazione dell'attuale sistema (2)
69, 15-16 Né forestiere di conto né musico né illustre letterato che giungeva in Venezia	Né forestiere di conto né celebre musico né illustre letterato che giungeva in Venezia
69, 17-18 e, ridotti in tal modo i monasteri una cosa incantata	e, ridotti in tal modo i monasteri una casa incantata (3)
71, 5-6 Né fu ad esse perciò necessario l'asilo de' parlatori	Né fu ad esse perciò più necessario l'asilo de' parlatori
71, 13-14 Spezzatasi in tal modo i principali anelli della portentosa catena	Spezzatisi in tal modo i principali anelli della portentosa catena
72, 9-15 Da ciò ne avvenne che quei parlatori... non contenevano a' nostri tempi che delle pie ma melense monachette, e non servivano più che come un mezzo per far esaltare quello spirito garritore che le investiva	Da ciò ne avvenne che quei parlatori... non contenevano a' nostri tempi che delle pie ma melense monachette, e non servivano più che come un mezzo per far esalare quello spirito gar<r>itore che le investiva
72, 24-26 e furono così lievi che... appena se ne ebbe notizia	e furono così lievi che... appena appena se ne ebbe notizia (4)

La trascrizione marciana è piuttosto difettosa, come riconosce giudiziosamente l'editore nella *Nota*, anche perché l'autografo lambertiano s'arrestava probabilmente allo stadio di abbozzo. Gli stessi interventi del Mutinelli sull'autografo, poi trascritto dal Rossi, complicano il lavoro dell'editore, che pure non si è soffermato (del tutto personali le opinioni espresse a p. XLVI) su alcune importanti osserva-

---

(1) Cfr. 37, 25: « ed aver *su* di essi non poca influenza »; 66, 3-4: « sommamente influivano *sul* patriziato ».

(2) Si tratta del costrutto forse più tipico e diffuso nella prosa lambertiana: cfr. 12, 34-35: « per esservi eletti *se non se* il patriziato »; 40, 6: « non era *se non se* quella »; 51, 11-12: « non erano... *se non se* un'unione di cenobiti »; 61, 21-22; « si può dire che non fosse stato loro tolto *se non se* quello »; 67, 23-25: « conversare con gli uomini *se non se* nelle pubbliche funzioni »; 71, 14-15: « non rimasero *se non se* quelli ».

(3) Si veda, a conferma, quanto scrive il Lamberti stesso qualche pagina dopo, riprendendo di peso l'espressione: « Da ciò ne avvenne che quei parlatori che neppur mezzo secolo addietro poteva<n>si comparare a delle *case incantate* » (72, 9-12); e si legga per analogia: « e riputavano la città di Venezia quasi la casa degli dei » (43, 15-16).

(4) Per una simile sfumatura cfr. a 30, 30-40, 1-2: « che — appena appena, e di rado facendo travedere i difetti della lor condizione ».

zioni stese dal Rossi alla fine del testo trascritto, precisamente alle cc. 133r - 137v del III vol. Qui incontriamo notizie di un certo interesse, come quando il Rossi confessa di aver ottenuto l'autografo dalle figlie di Bartolomeo Gamba; ma anche annotazioni che sarebbero servite quale criterio discriminante per la soluzione del problema testuale: « vi (nell'autografo lambertiano) si trovano molte annotazioni non sempre però di sua mano (cioè del Lamberti) ». La confusione sia nelle postille che nelle correzioni è accresciuta dalla pluralità degli interventi: « Inoltre vi si veggono moltissimi segni col lapis rosso, per lo più sottoposti a parole o frasi degnissime, per verità, d'emendazione », complicati però anche da altri fatti: « Se non che, avendo il Lamberti postillato parimenti pur esso, coll'inchiostro nero però, alcune voci e denominazioni, perciò serbando anche in queste le postille, perché non confondessero colle altre vi aggiungemmo il segno seguente $\neq$ » (1). Per questo nutriamo i nostri

---

(1) Trascrivo, per comodità, l'intera nota del Rossi: « Il Codice, di cui parliamo, possedesi (anno 1844) dal Sig. Manzoni di Belluno, il quale difficilmente si arrende a lasciarlo in mano altrui. Tuttavolta da carte che si veggono accompagnare lo stesso, la prima delle quali sembra scritta dallo stesso Signor Manzoni, ed è attaccata esternamente, si conosce ch'ei lo concesse all'Ab. Francesconi, al Signor Renato Arrigoni, segretario di Governo in Venezia, al Cav. Fabio Muttinelli, Segretario del Tribunale d'Appello, e al Signor Filippo Scolari, impiegato alla Finanza. Da quest'ultimo n'abbiamo avute le prime notizie, ignorandosi affatto da noi che l'avesse scritto Antonio Lamberti, col quale ebbimo occasione però di parlare talvolta, avanti che si trasferisse a Belluno. Non conosciamo il Manzoni; ma il titolo del Libro avendo stuzzicata la nostra curiosità, cercammo il modo perché ci venisse affidato. E infatti l'ottenemmo a merito della cortesia delle Signore sorelle Gamba, figlie del defunto Bartolammeo, rinomato bibliografo e letterato, già nostro amico. Il codice mostra numerazione capricciosa e fallace nelle sue pagine: da principio essa procede di facciata in facciata, poi da pagina in pagina; indi parecchie carte ne mancano affatto; finalmente altra nuova numerazione ripigliano. In conclusione: abbiam dovuto contare le pagine per sapere quante fossero; e ci risultarono in 405. È però da notarsi che non poche sono scritte soltanto per metà, forse perché l'autore avevasi lasciato spazio a bella posta in bianco, per potervi aggiungere quanto avesse creduto opportuno. Vi si trovano sparse, infatti, molte annotazioni, non sempre però di sua mano, parendo che alcuno siasi presa licenza di farne, moderatamente però, e con buon senno. Inoltre vi si veggono moltissimi segni col lapis rosso per lo più sottoposti a parole o frasi degnissime, per verità, d'emendazione; e invece in questa copia, volendole pur noi indicare, le postillammo ———. Se non che, avendo talvolta il Lamberti postillato parimenti pur esso coll'inchiostro nero però, alcune voci e denominazioni, perciò, serbando anche in queste le postille, perché non si confondessero colle altre, vi aggiungemmo il segno seguente $\neq$ » (dal Vol. III, cc. 133r-134v).

Ed ecco la descrizione dal foglio adespoto del Museo Correr (ms. Cicogna 3419/II - V 287): « Si sa chi fu Antonio Lamberti, ma non se ne legge il nome nel frontespizio. Il Codice è numerato fino alla pagina 174; dopo la 173, che non ha numero, viene la Giunta, che pare cosa staccata... Principia il Codice così...: « Caduta nella sovversione politica de' nostri tempi l'anno 1797 la Repubblica di Venezia... ». Finisce alla prima facciata della pagina non numerata, ma che sarebbe la 175 con queste parole: « doveva la repubblica Veneta, qualora fosse cessato l'equilibrio d'Europa, quasi per una fatale necessità giungere miseramente al suo fine ». E l'intero Codice poi, con queste: « che loro fosse tramutato, al caso della pena di morte, il laccio colla manaia, quale pena meno infamatoria ». Le due descrizioni sono soltanto apparentemente in contrasto: secondo quella del Correr l'opera lam-

dubbi sull'autenticità di varie postille come la n. 2 di pag. 47, anche perché nel ms. (vol. III, cc. 125r e v) le due note (la n. 1 e la n. 2) si presentano, nell'ordine, invertite, e la seconda sembra aggiunta da altri. Dovrebbe invece appartenere al Lamberti — stando alle dichiarazioni del Rossi — la nota di c. 72r (vol. II) che il Dazzi ha omesso, anche se si trova sul ms. inframezzata, come le altre, al testo: « Vedi corpi delle Quarantie »; andrebbe collocata a p. 17 dell'edizione, quale rinvio ai « Quaranta » (r. 23). In verità ci sarebbe bisogno di una analisi particolareggiata delle note e postille, per stabilire criteri generali di autenticità: le garanzie del Rossi, che segna soltanto le parole sottolineate, servono quale indicazione eloquente della pluralità degli interventi nell'autografo lambertiano.

Si spiegano così, per la stratificazione degli interventi anche estranei e la provvisorietà della stesura da parte dell'autore stesso, sia le incertezze grafiche sia gli errori e le lacune. L'editore interviene piuttosto cautamente, e con ragione, a raddrizzare il testo. In un paio di casi ci saremmo astenuti: a 4, 11-12 « La Repubblica era composta di tutti i cittadini de *nobiles* » il Dazzi espunge il *de*; non ci sembra necessario, ché si può correttamente conservare intendendo *de'*, ossia « cittadini appartenenti alla classe dei *nobiles* ». Così a 8, 21 riteniamo superfluo allungare il *venne* del ms. in *avvenne*; in una frase come « ci venne di rimarcare » il senso non è per niente offeso. Malgrado le argomentazioni dell'editore esposte nella nota 18, avremmo conservato a 30, 2 il *rendite* che si legge senza possibilità di equivoci nel ms. (vol. II, c. 82v) e non urta contro il senso al punto di dover intervenire per sostituirvi *vendette*. In quest'altro caso ci sembra perfino che l'intervento del Dazzi tolga al testo in chiarezza:

Ma, fattisi più avveduti i Veneziani ne' tempi di cui parliamo, e mal sofferendo che i regolari esercitassero un'inconveniente giurisdizione sui loro confratelli; avessero un legame troppo stretto ed impolitico coll'intiero corpo [e] — ciò che formava uno stato nello stato —; che le rendite di mille conventi ridotti ad uno scarso numero d'individui fossero dilapidate dagli amministratori, quando potevano servire a sollevare degli altri conventi, od impiegarsi in opere pie; che, attese le loro sollecitudini, molti testatori li facessero eredi di pingui facoltà, di cui non abbisognavano, le quali, rimanendo perpetuamente in mani morte, pregiudicavano il pubblico erario delle casse di traslazione da dominio a dominio; e che finalmente molti fra di essi vivessero troppo mondanamente e più del dovere s'imbarazzassero negli affari secolareschi; si determinò il Senato di emanare... » (57, 3-58, 4).

---

bertiana termina al II vol., c. 224v r. 4 del cod. Marciano (cioè alla fine delle *Riflessioni sulla caduta della Repubblica*) da dove inizierebbe la « Giunta » con il *Modo dell'elezione del Serenissimo Principe di Venezia*, che arriva sino alla fine del vol. II a c. 296r del cod. marciano, che si conclude con le parole riportate dalla carta del Correr, ma aggiunge: « Qui finisce l'Opera d'Antonio Lamberti, ma veggasi il volume seguente ». Nel terzo volume (cui appartengono anche squarci trascritti dal Dazzi) sono riuniti brani, omessi dal trascrittore, della « Giunta », come appare dall'*Avvertimento*, premesso dal Rossi: « Ne' due precedenti volumi si trascrisse l'opera inedita d'Antonio Lamberti con l'indicate ommissioni, adducendone i motivi. Ora, giacché pare che tempo sufficiente ci avanzi per copiare anche quanto si è tralasciato, intraprendiamo a mandare ad effetto la giunta ». Da ciò si ricava che anche l'ordine della materia, quale risultava nell'autografo lambertiano, è stato mutato per motivi pratici dal Rossi.

Al Dazzi dà noia la congiuzione che viene espunta; non ce n'è alcun bisogno; anzi, conservandola, si mantiene un costrutto lambertiano, nella più stretta coordinazione polisindetica entro il più largo schema dell'asindeto, che si ritrova per esempio una pagina dopo (1), e si ristabilisce con la puntatura un senso più chiaro, leggendo:

« Ma fattisi più avveduti i Veneziani ne' tempi di cui parliamo, e mal sofferendo che i regolari esercitassero un'inconveniente giurisdizione sui loro confratelli; avessero un legame troppo stretto ed impolitico coll'intiero corpo e — ciò che formava uno stato nello stato — che le rendite di mille conventi ridotti ad uno scarso numero d'individui fossero dilapidate dagli amministratori, quando potevano servire a sollevare degli altri conventi, od impiegarsi in opere pie; che, attese le loro sollecitudini, molti testatori li facessero eredi di pinguî facoltà, di cui non abbisognavano, le quali, rimanendo perpetuamente in mani morte, pregiudicavano il pubblico erario delle casse di traslazione da dominio a dominio; e che finalmente molti fra di essi vivessero troppo mondanamente e più del dovere s'imbarazzassero negli affari secolareschi; si determinò il Senato di emanare... ».

In vari altri casi, pur concordando con il Dazzi sulla necessità dell'intervento, avremmo operato diversamente:

A 10, 20 il Dazzi integrando legge: necessariamente <dovevano> produrre un tale effetto ». Dato che non è segnata la posizione della lacuna nel codice, invertirei l'ordine: « <dovevano> necessariamente produrre un tale effetto »; sia perché non mancano esempi in cui l'avverbio di modo segue al verbo (cfr. p. es. 10, 5-6; 10, 13-14; 11, 10; 13, 20; 14, 5; 17, 20) sia soprattutto per uniformità con l'altro analogo intervento operato dall'editore (4, 9-10):

---

(1) Cfr. 59, 3-60, 26: « Fu, in vigore pertanto di questa legge, ordinato che dovesse avere un pieno e libero esercizio la potestà vescovile sopra i regolari per l'amministrazione dei Sacramenti, uso delle censure, predicazione, e visita delle chiese e delle sagrestie; che fossero confermati nei Superiori dei Regolari l'ispezione ed il governo, in quanto alla disciplina del Chiostro, con facoltà d'infliggere modificazioni e penitenze canoniche, vietandosi peraltro i processi, le retenzioni e i castighi afflittivi, le quali tutte cose dovevano dipendere dalla potestà temporale, permettendo però i ricorsi de' Superiori ai competenti tribunali; che dovessero incorrere nella pubblica disgrazia quei Superiori che mantenessero carceri nei monasteri o impedissero i reclami degli aggravati; che, accordandosi di nuovo la vestizione dei Religiosi sospesa col Decreto 20 novembre 1767, non potessero vestirsi prima dell'età di ventiun anno, né professarsi prima del vigesimoquinto; che tutte le vestizioni e professioni si dovessero fare nello Stato, né si dovesse accettare alcun suddito estero, né alterare il numero stabilito nelle famiglie; che tutti gli Economi, Superiori e Provinciali dovessero essere sudditi *e che* dovessero le famiglie venete di Regolari separarsi da ogni unione e promiscuità con famiglie forestiere; che gli uffici necessari al governo delle provincie fossero eletti nei Capitoli e congressi provinciali dello Stato, e sempre di sudditi nativi, dovendo cessare la qualità di conventi generalizi per essere incorporati nella Provincia; che le cariche non dovessero essere sostenute dai medesimi individui, se non dopo la contumacia prescritta dai rispettivi istituti; che non si accettassero visitatori, presidenti, vicari generali, commissari e correttori di fuori Stato, riservandosi il Senato di ricercarne occorrendo; che le famiglie de' questuanti, che avessero di che abbastanza sussistere, non più questuassero; che fosse ordinata l'eguaglianza di stato ed una esatta comunità; che fossero aboliti i monasteri ed ospizi che non avessero questue o possedimenti bastanti ad alimentare dodici religiosi, e ne fossero concentrati gl'individui, e le rendite fossero impiegate all'alimento di altre famiglie, od a più usi; che fosse loro vietato di esercitare parrocchie o cure d'anime dove non vi fosse conventualità del loro istituto, cioè dodici individui; che fosse loro proibito di mandar denari fuori di Stato sotto qualunque pretesto ». Avverto che ho mutato qua e là la punteggiatura del Dazzi.

« ai quali <erano> comunemente sommessi »). D'altronde l'avverbio si trova generalmente in questa prosa tra l'ausiliare o il servile e il verbo: cfr. p. es. 19, 9-10 e 26, 19.

A 14, 33-35 espungendo legge: « Era composto del Doge, di sei dei nove Consiglieri, e de' tre Capi del Consiglio detto de' Quaranta [Criminale] ». L'intervento pare a noi troppo drastico, per potersi giustificare sul terreno dell'errore, della svista del trascrittore. Non è più facile che il *difficilior* « Quarantia », per un comune trascorso, sia stato trivializzato in « Quaranta », come confermerebbe il « Criminale »? Leggeremo perciò, invertendo con maggior discrezione e verisimiglianza: « Era composto del Doge, di sei dei nove Consiglieri, e de' tre Capi del Consiglio, detto della Quarantia Criminale » (cfr. anche 14, 24).

A 35, 1 il Dazzi stampa *civile*, avvertendo con un punto interrogativo che la lettura è incerta. E così è; ma e paleograficamente e per il senso, starei, con qualche incertezza, per *nobile* (cfr. Vol. II, c. 87v).

A 40, 28 il Dazzi legge *poveri*. Veramente il ms. (vol. II, c. 94v) per un foro nell'ultimo rigo è guasto, e permette di decifrare soltanto *p...cchi*. Dato che rimane lo spazio esatto per tre lettere, congetturerei, avvertendo in apparato, un ovvio *p*<*ito*>*cchi*, che si oppone a *ricchi* seguente.

A 42, 28-43, 3 il Dazzi integra e stampa: « i quali <erano> o poco o nulla aggravati di pubbliche imposte e gabelle, esenti da fazioni militari, sicuri della loro proprietà e non soggetti a straordinari pesi ed alle luttuose vicende della guerra ». Dato che l'amanuense non indica il luogo della lacuna, avuto riguardo al ritmo del periodo, sposterei l'integrazione in modo da donare alla frase un più naturale procedere: « I quali, o poco o nulla aggravati di pubbliche imposte e gabelle, <erano> esenti da fazioni militari, sicuri delle loro proprietà e non soggetti a' straordinari pesi ed alle luttuose vicende della guerra ». Questo consente di spiegare anche diplomaticamente la caduta del verbo, dipendente da un trascorso del copista, favorito da due parole inizianti nello stesso modo (*erano esenti*) su cui è scivolata la penna, provocando la lacuna.

A 49, 17-21 si legge: « [alla] aumentatisi in appresso alla Venezia Marittima la popolazione, il commercio e le ricchezze, ed invigoritosi ognor più l'entusiasmo religioso, si videro pure accresciuti i monasteri in quelle lagune »; che è un pasticcio in quanto il ms. reca: « alla aumentatasi in appresso alla Venezia Marittima la popolazione, il commercio e le ricchezze, ed invigoritosi ognor più l'entusiasmo religioso, si videro pure accresciuti i monasteri in quelle lagune », che integrerei con un lieve intervento, anche diplomaticamente attendibile, in: « all<or>a, aumentatasi (1) in appresso alla Venezia Marittima la popolazione, il commercio e le ricchezze, ed invigoritosi ognor più l'entusiasmo religioso, si videro pure accresciuti i monasteri in quelle lagune ».

A 52, 1-3 « trovavansi, nei così detti della larga, non pochi di essi che menavano una vita <un> poco libera », preferirei integrare per simmetria: « trovavansi, nei così detti della larga, non pochi di essi che menavano una vita <non> poco libera »; stilisticamente il discorso è più forte.

A 52, 19-21 muterei semplificando l'intervento doppio del Dazzi: « passavano i loro giorni in coro, [dei] <in> Refettorio, e nelle brighe fratesche », nella più verisimile « passavano i loro giorni in coro, nel refettorio e nelle brighe fratesche », avvertendo che *dei* sarà un duplice trascorso del copista (il plurale è logica conseguenza della prima svista, cioè della sostituzione di *n* con *d*) per *nel*, simmetrico di *nelle* seguente; la maiuscola di *Refettorio*, per la stessa ragione per cui il Dazzi muta quella di *Fratesche*, va cambiata in minuscola.

---

(1) Né dovrà stupire la concordanza con uno solo dei termini: cfr. p. es. a 26, 19 (ove però l'editore, senza avvertire, muta il *modificate* del ms. in *modificata*), a 32, 5-6, ecc.

A 56, 20 non c'è alcun bisogno di espungere, come fa il Dazzi, il plurale nel verbo *Esisteva*[*no*], ché nel ms. (vol. I, c. 84r) si legge *Esisteva*, in cui l'asta finale della *a*, un po' arricciata, come altra volta (cfr. l'errore già segnalato a 23, 7-8), ha tratto in inganno l'editore.

A 61, 1-2 si dovrà più esattamente stampare *disorganizz*<*aron*>*o* e non *disorganizz*<*arono*>, poiché il ms. reca (vol. II, c. 84r) *disorganizzo*.

In vari altri punti poi, sarei stato più deciso del Dazzi nell'intervenire, naturalmente avvertendo e discutendo in apparato, a ortopedizzare il testo per ragione di senso, sulla base dello stile dell'autore stesso. Si vedano questi casi:

A 11, 27-28 « In via politica, poi, disciplinare erano soggetti alla sua potestà i teatri », mi sembra necessaria la congiunzione dopo l'avverbio: « In via politica, poi <e> disciplinare, erano soggetti alla sua potestà i teatri ».

A 13, 13-19 l'intero periodo: « Siccome peraltro non era ad essi assegnato che un tenue stipendio, così i patrizi del terzo ordine, non possidenti e poveri, che abbisognavano pel mantenimento delle loro famiglie di più lucrosi impieghi, né i ricchi possidenti e di gran casato, che battevano la carriera di Savi o di Senatori, di rado chiedevano di essere nominati » è privo di senso per un errore facilmente spiegabile: l'amanuense ha sostituito alla semplice congiunzione la negazione *né* tratto in inganno dal *non* precedente che nega soltanto l'aggettivo. Ristabilirei dunque decisamente: « Siccome peraltro non era ad essi assegnato che un tenue stipendio, così i patrizi del terzo ordine, non possidenti e poveri, che abbisognavano pel mantenimento delle loro famiglie di più lucrosi impieghi, e i ricchi possidenti e di gran casato, che battevano la carriera di Savi o di Senatori, di rado chiedevano di essere nominati ».

A 19, 16-18 « Erettosi pertanto in ciascun anno... il Consiglio dei Dieci, eleggevasi tosto, da quello unitamente ai sei Consiglieri e al Doge, gl'Inquisitori di Stato », il copista, come altra volta (cfr. p. es. 9, 11; 9, 13; 72, 10; dove il Dazzi giustamente interviene), ha sbadatamente omesso la *n* segno del plurale, forse ingannato dal singolare precedente. Si modificherà pertanto: « Erettosi pertanto in ciascun anno... il Consiglio dei Dieci, eleggeva<n>si tosto, da quello unitamente ai sei Consiglieri e al Doge, gl'Inquisitori di Stato ».

A 22, 21-25 « Le nobili donzelle delle famiglie Senatorie e che passavano al talamo, uscite o dal monastero o dalle più remote stanze dei loro palagi... conservavano », espungerei invece (come fa il Dazzi giustamente a 19, 10; 26, 28; 30, 1) la congiunzione *e*.

A 28, 12-29, 4 « Ma, siccome dipendevano i loro impieghi, nonché l'accrescimento delle loro pensioni, principalmente dall'ordine Senatorio, erano a quello apparentemente ligi e devoti, sostenendoli in ogni occasione in confronto degli altri due ordini », il gerundio *sostenendoli* è errato, ché rimane senza appoggio. È chiaro che deve riprendere *quello* precedente, per contrapporsi agli *altri due* seguenti, quanto probabile che l'abbaglio del copista sia dipeso dai plurali che precedono. Stamperei di conseguenza: « Ma, siccome dipendevano i loro impieghi, nonché l'accrescimento delle loro pensioni, principalmente dall'ordine Senatorio, erano a quello apparentemente ligi e devoti, sostenendolo in ogni occasione in confronto degli altri due ordini ».

A 36, 16 « senza esserne scosse »: come nel caso precedente, credo in un errore del trascrittore, ché non si può agganciare, per la struttura stessa del periodo, a *solide basi;* preferirei nel dubbio concordare con il soggetto (*lo spirito pubblico*) e leggere *scosso* che sarà passato al plurale femminile attratto dal verbo precedente che termina in *e* (*esserne*: si noti la successione di tre *e* che suonarono con effetto all'orecchio del copista). Il senso è soddisfacente: *l'usus scribendi*, lambertiano (cfr. p. es. 58, 8-11).

A 42, 5-6 « ma molto più acuti ed attivi dei primi, e dotati dei maggiori talenti e di un più deciso coraggio »: la comparazione risulta compromessa

da quel *dei*. Analogamente a quanto ha fatto, senza però avvisare, il Dazzi a 12, 12, dove giustamente (« più *di* galli d'India maestosamente togati ») il *dei* del ms. è stato ridotto a *di*, proporrei: « ma molto più acuti ed attivi dei primi, e dotati di maggiori talenti e di un più deciso coraggio ». Tanto più che qui l'errore è spiegabilissimo a causa del *dei* precedente (« dei primi ») e che strutturalmente il periodo ne guadagna, ché « di un più deciso coraggio » seguente, ha tutta l'aria di riprendere un costrutto simile.

A 45, 5 *settandue* è banale errore per *settantadue* (cfr. a 60, 28 « settantasette »).

A 68, 28 non esiterei a mutare *parlatoi* in *parlatori*, che è costante in questa prosa (cfr. p. es. 67, 13; 68, 20; 69,12; 70, 3; 71, 6) (1).

Nel glossario selettivo che chiude il volumetto inserirei almeno *burbanza* (28, 11) e soprattutto *iugulassero* (61, 11), uno dei rari termini lessicalmente interessanti (cfr. fr. *juguler*) in questa prosa così comune e trita; anzi, l'attestazione di questo verbo usato in senso traslato nel significato di « costringere, quasi mettendo il coltello alla gola », potrebbe risultare una delle prime, atteso che il Dizionario del Tommaseo-Bellini non ne offre esempi e quello, più recente, del Battisti-Alessio si limita a datarlo del secolo XIX.

ANTONIO ENZO QUAGLIO.

(1) In dubbio mi lascia qualche altro caso: per esempio sia a 13, 32-35 (« oppure, levandosi dalla Quarantia, *ottenere*, con quel titolo, dei Reggimenti in Terraferma e *ottenere* dei magistrati lucrosi in Venezia »), sia a 71, 18-19 (« i quali *pur anco* la moda, l'universale esempio, e la morte *pur anco* disciolsero ») siamo in presenza di una ripetizione piuttosto pesante, che potrebbe però anche dipendere da un vezzo stilistico del Lamberti: con comprensibili dubbi sarei per l'espunzione della ripetizione, cioè per l'eliminazione, rispettivamente, del secondo *ottenere* e del secondo *pur anco*. Con minori dubbi, eppur senza assoluta certezza, sarei per l'eliminazione della *e* (che segno in corsivo) in questo periodo, dove sarebbe una finezza inusitata nello stile del Lamberti: « Si distinguevano dai primi e dai secondi i Riformati *e* per l'austerità della vita, pel maggior zelo... per la predicazione e per lo studio » (52, 26-53, 3). Questa seconda *e* potrebbe essere una zeppa dello scriba, provocata dalla congiunzione precedente.

CARLO PORTA. — *Poesie*, a cura di Gabriele Fantuzzi. — Con 16 illustrazioni « Classici Rizzoli ». — Rizzoli Editore, Milano, 1959, pp. 845.

A tener conto delle antologie e delle ristampe, sette sono le edizioni delle poesie portiane uscite tra il '54 e il '59; ed è recente il lasciapassare per la Francia che ha procurato al poeta milanese il saggio dell'Auréas, troppo inferiore, diciamolo pure, alle attese legittimate dalla sua lunga incubazione, ma indizio non dubbio che la fortuna del Porta va sempre più allargandosi — di quanto si restringe invece l'uso del milanese come degli altri dialetti — rispetto alla sua originale clientela lombarda. Né è mancata a suscitare le iniziative editoriali lo stimolo di certe polemiche sorte, qui da noi, intorno all'uso della lingua e dei dialetti in sede narrativa: polemiche nate nella scia

di sperimenti concreti di scrittura ibridata, nelle quali il nome del Porta è stato invocato, dagli uni e dagli altri, non sempre a ragione veduta; ma anche di questa attenzione dei giovani scrittori, come della frequenza con cui si cita ormai l'« autorità » portiana, non c'è che da rallegrarsi: la maggiore familiarità con un'opera come quella del grande poeta milanese non può che giovare alla cultura italiana, per non dire del dono di poesia che essa serba intatto per chiunque la sappia accostare. Soltanto si vorrebbe, ora che la critica dispone di testi non approssimativi e di tutto l'apparato filologico che va loro connesso, un impegno di lettura che non si esaurisse nell'annotazione della lettera. Certo, la lingua del Porta oppone ostacoli non trascurabili a un lettore non lombardo e ogni editore avrà sempre la legittima esigenza che il « suo » Porta possa soddisfare le prime, più immediate richieste di lumi; ma ora, e fino a tanto che il lavoro accumulato non giustifichi una nuova messa a punto, tornerebbe più utile al progresso degli studi che si annotasse anche il Porta come un qualunque altro classico, dando per scontato quanto si può già trovare nell'una o nell'altra delle edizioni esistenti e puntando invece su quella lettura stilistica che la qualità del testo e la ricca suggestione delle « varianti » sollecitano come in pochi altri casi. Di questo parere è, per quel che si legge nelle ultime righe della sua prefazione al volume portiano curato per i « Classici Rizzoli », anche Gabriele Fantuzzi, che, giudicando da interprete non occasionale (i suoi studi sul Porta, di cui si nutrono queste pagine introduttive, risalgono indietro negli anni; la sua consuetudine amorosa con il poeta è, come sanno gli amici, di quelle che aiutano a comprendere l'uomo), conclude, dopo aver detto della sostanza etica, con l'invito a rivendicare, dell'opera portiana, anche « l'autorevolezza e la validità dello stile ». Esemplare, in questo senso, e stimolante, a giudicare dalla qualità degli altri interventi che si sono verificati, fu la sua lettura de *La preghiera*, che leggemmo in « Paragone »; né mancano qui spunti analoghi, sia nei « cappelli » che introducono le poesie, sia nelle note: ma restano, per necessità forse di mandato editoriale, avvii promettenti di quella lettura che rimane ancora negli auspici. Per intanto non è senza merito (tanto più riconoscibile sul confronto con gli analoghi lavori precedenti) la serietà e l'eleganza, frutto di una meditata assimilazione, con cui il Fantuzzi mette a profitto i risultati del complesso lavoro filologico svolto, in anni recenti, intorno all'opera portiana: si trattava di vincere una certa vischiosità, legittima psicologicamente, se si pensa al valore che ha su tutti la consuetudine di leggere in un dato modo, ancorché errato; ma pregiudizievole, come risulta anche dal saggio dell'Auréas, che cita sì sull'edizione critica del poeta, ma mentalmente (e talvolta anche riguardo all'informazione documentaria) rimane prigioniero di un quadro di cultura anteriore. Il Fantuzzi, invece, mostra di aver saputo cogliere esattamente il senso di quel lavoro: formato nella critica d'arte, non ignora infatti come il particolare, anche il più minuscolo, del quadro parla un linguaggio sommesso, ma non meno significativo di qualsiasi altro elemento più vistoso, così che ogni accertamento filologico si risolve in un accrescimento di comprensione. Talvolta gli può succedere di restare impigliato in qualche impaccio della tradizione meno recente:

così ad esempio dove non fa sua la nuova interpretazione del v. 14 del sonetto XLIX, che in realtà è la chiave di tutto il componimento (*quell che resta*, infatti, oltre al significato letterale, ha pure l'altro, velato, di « governo poliziesco »: quello che arresta); o quando mostra di intendere, a proposito della nota portiana al sonetto LXVI, che il predicato di « sciocco... quanto a lettere » si riferisca, come quello di appartenente alla « nota combriccola anti-Italica », non all'anonimo avversario del sonetto responsorio per le rime, ma al Grossi in quanto autore della *Prineide*; questi però, e gli altri casi che si potrebbero citare, sono sviste facilmente scusabili, tenuto conto della ricchezza dell'annotazione e soprattutto della sicurezza e del gusto con cui di norma il Fantuzzi pondera le interpretazioni possibili e si risolve tra incertezze e contrasti. Parrà talvolta che la sua guida si impenni in bizzarrie e in stravaganze poco pertinenti alla dichiarazione del testo (si veda la nota a I, v. 3 o a LXV, v. 30 *Tetton*); ma questa stessa bizzarria e stravaganza, particolarmente compiaciuta nel moltiplicare le corrispondenze sinonimiche della voce milanese (*levaa*: « alzato, cumulo, qui 'di feci', mucchio; sformato, flan, budino, soufflet ») è indice di una personalità fuori dalla norma, ricca di estri e di umori cui, per restare in Lombardia, non sarebbe difficile di trovare termini di confronto anche illustri: insomma, pur nelle vesti di curatore di un testo (del Porta, bisogna anche dire, non di un autore qualunque), il Fantuzzi si rivela per quello che è nella vita: un vero personaggio, che dietro la risata grassa e l'eloquio turpiloquente nasconde una civiltà e una malinconia antiche; un compagno difficile, provocante, ma sempre leale e sincero. Anche come traduttore gli riesce di essere se stesso: non che abbia interpretato alla lettera il compito di tradurre, per chi non capisce il milanese, il suo poeta (conosce troppo bene certi problemi per lasciarsi andare a un'impresa che sa impossibile); né, del resto, gli sarebbe andato a genio di compiacere alla pigrizia del lettore; ha dunque escogitato una sorta di calco del testo, che traduce e non traduce, ma che serve. Il « Porta », che egli consegna agli altri si comprende anche da qui che se l'è portato con sé, se lo è ridetto giorno dopo giorno, come si fa solo con qualche poeta che non delude.

DANTE ISELLA.

MANFREDI PORENA. — *Scritti leopardiani*. — Bologna, Zanichelli, 1959, in-8°, pp. 487.

In questo volume, che esce postumo ma di cui l'autore stesso aveva curato l'ordinamento, sono raccolti i molti scritti di argomento leopardiano composti in vari tempi dal compianto studioso, e tutti già pubblicati, tranne due (*Il centro nazionale di studi leopardiani* e *Gli « Annali » di Monaldo Leopardi*), che qui appaiono per la prima volta. Di nessuno di questi scritti si può dire che abbia segnato una svolta decisiva per novità di metodo o per originalità di gusto nella storia della moderna critica leopardiana. Ma bisogna riconoscere che specialmente

attraverso quei lavori in cui potevano esplicarsi le doti che gli erano caratteristiche — l'impegno paziente nella lettura e nell'interpretazione del testo e del documento, l'ampia e scrupolosa conoscenza dell'opera dello scrittore, l'onesta e spesso acuta chiarezza del ragionamento — il Porena ha contribuito positivamente al rinnovamento degli studi leopardiani nella prima metà del Novecento, e in qualche caso, soprattutto nel campo delle indagini sulla cultura e la psicologia del poeta, offerto indicazioni tuttora valide come punto di partenza per successive ricerche.

Lo studio più notevole, sia rispetto al tempo in cui fu pubblicato (1922) sia per l'utilità che anche oggi può avere, è senza dubbio quello su *Il pessimismo di Giacomo Leopardi*. L'idea centrale di esso, che « la concezione filosofica leopardiana non è altro... che l'elevazione a sistema della propria storia intima », non è in se stessa una novità. Per non parlare di coloro che — a partire da quei lettori contemporanei contro cui il poeta stesso protestava nella famosa lettera al De Sinner del 24 maggio 1832, fino ai critici positivisti — avevano attribuito il « pessimismo » del poeta alle sue imperfezioni e sofferenze fisiche; sulla natura pseudofilosofica e sentimentale della speculazione leopardiana avevano già insistito esplicitamente, qualche anno prima del Porena, sia il Gentile che il Croce, reagendo alle indiscriminate esaltazioni di un Leopardi « filosofo », proposte all'inizio del secolo, dopo la pubblicazione dello *Zibaldone*, dal Gatti e dal Cantella, e anche dal Giani e dal Levi. Rimane tuttavia merito del Porena l'aver sistematicamente analizzato lo svolgimento della « filosofia » del Leopardi in relazione con le sue esperienze sentimentali, e l'aver quindi dimostrato come proprio e solo tenendo presente questa relazione vengano a chiarirsi quelle che, da un punto di vista strettamente logico, sarebbero delle contraddizioni: analisi sistematica che costituisce anche un precedente importante di una delle più illuminanti conquiste della moderna critica leopardiana, la scoperta cioè, dovuta soprattutto al Vossler, che la meditazione « filosofica », appunto in quanto generalizzazione della individualissima esperienza sentimentale del Leopardi, è il tramite indispensabile fra questa esperienza e la sua universale espressione poetica. Più particolarmente, se ora, dopo altri quaranta anni di studi leopardiani, si possono rilevare nel lavoro del Porena affermazioni discutibili specie in qualche punto dove egli sopravvaluta il dato biografico (per esempio allorché sostiene che il « risorgimento » del poeta nel 1828 sia dovuto « all'aver egli sperimentato praticamente, quando incominciò a vivere nelle grandi città, un'umanità migliore di quel che dall'eremo recanatese non l'avesse giudicata »), o lacune anche gravi (non fa cenno della teoria sull'assuefazione, tratta troppo affrettatamente degli ultimi sviluppi del pessimismo del Leopardi e ne trascura, salvo qualche cenno, il pensiero estetico); in molti casi i risultati della sua indagine restano definitivi, come la dimostrazione della relativa serenità della fanciullezza del poeta, la limpida esposizione del suo « sistema » filosofico giovanile e specialmente della teoria del piacere, e la ricostruzione delle vicende del suo pensiero intorno alla religione.

Dopo lo studio sul pessimismo ricorderei l'indagine su *I centonundici*

pensieri (1915), in cui è per la prima volta sistematicamente studiata la genesi di quell'opera e si dimostra, attraverso precisi riscontri, come i *Pensieri* derivino per la maggior parte da appunti dello *Zibaldone*, e in particolare si ricolleghino al progetto, concepito fin dal 1822, di un *Galateo morale* o *Machiavellismo di società*. Per questa parte l'indagine del Porena rimane tuttora indiscutibile, anzi costituisce una base indispensabile per chiunque voglia riprendere seriamente il discorso sull'argomento. Meno convincente potrà invece sembrare oggi il critico quando sostiene che i rapporti, da lui dimostrati, tra la materia dello *Zibaldone* e quella dei *Pensieri*, bastino a provare anche la sostanziale identità di tono fra il primo e i secondi, e quindi a controbattere l'asserzione del Ranieri che in questi (e nei *Paralipomeni*) si esprimerebbe l'effetto dell'ultimo grado di pessimismo raggiunto dal Leopardi negli anni napoletani, allorché, « smaltita la fiera bevanda si ridestò; e dalla potente assimilazione di quella si volse a sorridere ora sdegnosamente, ora amaramente, ora mestamente del tutto ». In realtà queste parole del Ranieri (le quali possono benissimo riflettere opinioni del Leopardi stesso) appaiono, dopo gli studi del Binni e di altri sull'ultima fase della carriera del poeta, meno assurde di quanto sembrava al Porena. Sebbene occorra andar cauti nel giudicare un'opera come i *Pensieri*, rimasta allo stato di abbozzo, direi tuttavia che, rileggendola oggi, si debba riconoscervi una intonazione, o se si vuole la tendenza ad una intonazione, che fa pensare non tanto al Leopardi dello *Zibaldone* (che è poi quello delle poesie giovanili e delle *Operette* del 1824-1827) quanto al Leopardi ultimo, all'autore del *Passeggiere* e del *Tristano*, degli ultimi canti e dei *Paralipomeni*; il quale di fronte alla « verità » non assume più, come un tempo, un atteggiamento di opposizione o di rassegnazione, bensì sente il dovere di affermarla con fiero e amaro coraggio: « Io ho lungamente ricusato di creder vere le cose che dirò qui sotto... In ultimo l'esperienza quasi violentemente me le ha persuase; e sono certo che quei lettori che si troveranno aver praticato cogli uomini molto e in diversi modi, confesseranno che quello ch'io sono per dire è vero; tutti gli altri lo terranno per esagerato, finché l'esperienza, se mai avranno occasione di veramente fare esperienza della società umana, non lo ponga loro dinanzi agli occhi ». Che questo nuovo atteggiamento, così esplicitamente dichiarato all'inizio del primo pensiero, costituisca in effetto il motivo dominante dell'opera, è provato anche dalle pagine apertamente polemiche, in cui risuonano certo non rari echi dell'antico rancore, espresso soprattutto nelle « prosette satiriche », contro l'umanità « cattiva », ma che direi più ancora animate dal proposito di combattere recisamente, come nei *Paralipomeni*, nei *Nuovi credenti*, nella *Ginestra*, la presunzione, la vigliaccheria e la stoltezza di chi la ritiene buona. Soprattutto, però, mi sembra che il gusto della « verità », proprio del Leopardi maturo, si esprima e si concreti, nei *Pensieri*, attraverso quelle più numerose pagine dove il discorso, anche sul piano stilistico, si fa volutamente obiettivo, quasi di uno che finga di « lasciar parlare le cose stesse » (Fubini), tanto è sicuro della effettiva realtà di quanto egli viene esponendo. In ogni modo, se queste obiezioni si potrebbero muovere, oggi, alla tesi del Porena, non bisogna dimenti-

care che suggerimenti utili all'interpretazione accennata si traggono dal suo stesso studio, sia che egli osservi, ad esempio, che nei *Pensieri*, rispetto allo *Zibaldone*, vi « è quasi sempre soppressa, quando vi fosse, la nota individuale nel senso diciamo così storico della parola »; o che ricolleghi i due pensieri sulla noia ai versi 76-99 dei *Nuovi credenti*, rilevando da tale accostamento come in quei pensieri « sotto l'apparenza di osservazioni psicologiche pure e semplici, il Leopardi poneva il contrassegno certo onde esaltare se stesso sull'umanità sciocca »; o che infine noti come « quel certo numero di *Pensieri*, i quali ci parvero contenere un'osservazione sull'infelice destino dell'uomo piuttosto che sulle sue colpe o stoltezze, nell'intenzione dell'autore fossero destinati anch'essi a schiaffeggiare la fatuità di quei medesimi ottimisti, galleggianti e folleggianti in quegli anni fra il plauso delle *masse* ».

Un altro studio che rimane pure fondamentale, almeno relativamente all'argomento particolare di cui si occupa, è quello intorno a *Le elegie di Giacomo Leopardi* (1911), che è una ricostruzione delle complesse vicende di elaborazione e rifacimenti delle due elegie: ricostruzione soprattutto cronologica (scarso valore hanno le pagine in cui il critico propone alcune osservazioni di carattere stilistico), ma nel suo genere accuratissima e persuasivamente ragionata: tanto che su di essa ha ancora dovuto fondarsi (solo proponendo qualche lieve rettifica) l'ultimo studioso, K. Maurer (cfr. questo « Giornale », CXXXVI, 1959, pp. 663-70), che ha ripreso seriamente in esame l'attività del Leopardi come poeta elegiaco. Tuttora degne di considerazione, e, per quanto mi consta, non sfruttate come meriterebbero, sono pure alcune minori ricerche (*Un settennio di letture di Giacomo Leopardi*, 1922; e *Le letture del Leopardi nella prima dimora a Roma*, 1926) dedicate a tre elenchi, rintracciati dal Porena fra le carte napoletane, di libri antichi e moderni letti dal Leopardi fra il novembre 1822 e il marzo 1830 (dove risulta, ad esempio, che nel suo primo soggiorno romano il poeta leggeva Shakespeare nella traduzione del Le Tourneur, Byron pure in traduzione francese, e poi Chateaubriand, Cervantes e Calderon nella lingua originale; nel 1825 il *Saggio sulla poesia del Petrarca* del Foscolo; e nel 1828 gli *Inni Sacri* e il *5 Maggio*); e a certi *Versi inediti incomprensibili* (1927), acutamente interpretati come una schematica traccia mnemonica del romanzo autobiografico, che il Leopardi, come si sa, progettava di scrivere.

Un interesse ormai quasi soltanto storico possono invece suscitare quegli scritti che più di proposito sono dedicati all'arte del Leopardi. Documenti della sensibilità del Porena alle tendenze della più avanzata critica del tempo sono due studi (*Verismo, verità e fantasia nell'arte di Giacomo Leopardi*, 1922; e *Fantasmi leopardiani d'amore e di morte*, 1923) volti a dimostrare, soprattutto in polemica col Mestica, la fallacia di ogni valutazione « veristica » della poesia leopardiana, di cui invece viene sottolineata la « liricità », non senza qualche accenno (soprattutto attraverso opportune citazioni dello *Zibaldone*) a quell'interpretazione in senso indefinito e musicale, che proprio intorno a quegli anni venivano elaborando in diverse direzioni il De Robertis, il Donadoni e il Vossler. Nelle due lunghe prefazioni ai *Canti* (*L'arte di Giacomo Leopardi*, 1916) e ad una scelta di prose

(*Giacomo Leopardi prosatore*, 1921) l'aspetto più notevole è forse nel consapevole riconoscimento della impossibilità di raccogliere sotto una formula unica i molteplici momenti dell'arte leopardiana: un riconoscimento che, se non approda ad una vera e propria ricostruzione storica di quei momenti, consente tuttavia al critico di evitare il rischio di far convergere negli *Idilli* la carriera del poeta, e in particolare di avvertire, ad esempio, la « poesia di stile » del *Bruto Minore* o la « nuova musica », dei canti composti per Aspasia.

EMILIO BIGI.

GIOVANNI PASCOLI. — *Lettere agli amici lucchesi*. — Inediti a cura di FELICE DEL BECCARO. — Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 380 (Collezione in ventiquattresimo diretta da Emilio Cecchi e Vittore Branca).

Il carteggio del Pascoli con gli amici lucchesi Alfredo Caselli e Gabriele Briganti non era ignoto agli studiosi del poeta: per tacere di altri, ne avevano dato estratti notevoli prima il Briganti stesso, quindi il Pancrazi (che fu il primo a indicarne la singolare importanza) in un saggio ristampato nella V serie degli *Scrittori d'oggi*, il Biagini nel suo volume biografico, lo stesso Del Beccaro nella « Rassegna Lucchese », e più recentemente il Cecchi in quattro articoli apparsi lo scorso anno sul « Corriere della Sera ». Queste anticipazioni non rendono tuttavia meno interessante la lettura della presente raccolta, che, se non riproduce integralmente tutte le lettere ai due amici, ne offre però una scelta assai ampia e accuratamente commentata. In che cosa consiste questo interesse? A giudizio del curatore, le lettere qui riprodotte, e in particolare quelle al Caselli, sarebbero senz'altro « rivelatrici » di un Pascoli « segreto », finora ignoto o volutamente ignorato, la cui conoscenza consentirebbe una nuova interpretazione e valutazione dell'uomo e del poeta. Parlare proprio di « rivelazioni » e di un Pascoli « segreto » è forse eccessivo: ma non c'è dubbio che da questo carteggio è possibile trarre molti elementi utili a confermare e precisare quella più esatta e più storica caratterizzazione della figura morale e artistica dello scrittore, alla quale è ormai avviata la contemporanea critica pascoliana. Fra le testimonianze che esso offre, le più notevoli appaiono quelle che riflettono il temperamento debole, complicato, ipersensibile, contemplativo del poeta, illustrando in particolare la sua facilità un po' compiaciuta alla commozione e alle lagrime; la sua timidezza scontrosa e sospettosa; la sua tendenza a considerarsi vittima indifesa degli eventi e degli uomini; l'inclinazione ad esagerare drammaticamente le inevitabili difficoltà della vita quotidiana, si tratti dell'acquisto della casa di Castelvecchio, o della vendita delle medaglie d'oro ottenute ad Amsterdam, o delle discussioni con editori e tipografi, o magari di una prolusione universitaria o di una visita importante; l'esigenza di trovare negli amici non solo corrispondenza di affetti ma anche assistenza nella vita pratica;

gli scatti di collera contro i coloni arroganti o i recensori poco benevoli; i movimenti di invidia verso gli emuli (specie verso il D'Annunzio); certi compiacimenti un po' volgari o almeno fanciulleschi (basta ricordare con quanto divertimento racconta la burla degli « omini cacanti » allo Zi' Meo); la componente provinciale e borghese del suo animo e il suo vago umanitarismo socialisteggiante, che trovano riscontro, come osserva il Del Beccaro, anche nella stessa simpatia per un ambiente quale era quello lucchese capeggiato dal Caselli. Su queste testimonianze è certamente giusto insistere, come fa il curatore della raccolta nella sua introduzione, poiché gli atteggiamenti psicologici, che esse documentano esaurientemente, se erano stati in parte almeno accennati o intuiti da alcuni studiosi più acuti e spregiudicati (penso, oltre al Chimenz, a certe pagine del Serra, del Pancrazi e del Baldini), non avevano ottenuto il dovuto rilievo o erano stati addirittura trascurati dalla maggior parte dei biografi, frenati da intenti apologetici e da scrupoli moralistici. Né si può ritenere inutile tale documentazione per una più precisa interpretazione, oltre che dell'uomo, anche dell'artista, in quanto essa contribuisce, nei limiti naturalmente in cui la biografia può aiutare la critica, a spiegare perché la poesia del Pascoli fiorisca di preferenza intorno a temi psicologici inquieti, tormentati e comunque personalissimi, e perché fallisca quando affronta argomenti, come dice il Del Beccaro, « alti e solenni ». Scarso aiuto mi sembra invece che si possa trarre da questo carteggio per ricostruire il processo, tuttora non bene chiarito, attraverso il quale proprio il Pascoli giunse a ritenersi chiamato a quegli argomenti e in genere alla poesia eroica e civile: l'unica indicazione, comunque insufficiente, in tal senso può essere la testimonianza della sua ambizione a rivaleggiare col Carducci e col D'Annunzio.

L'interesse delle lettere al Caselli e al Briganti non rimane tuttavia limitato alle conferme e alle precisazioni relative alla psicologia non eroica dello scrittore. Non trascurerei ad esempio di sottolineare, più di quanto faccia il Del Beccaro, quel sentimento di dedizione « incondizionata » (come ebbe a dire il Cecchi) alla poesia intesa quale nativa e incontenibile vocazione, che si esprime in molti luoghi, e in modo tanto più vivo e genuino quanto è più familiare e immediato il tono del discorso: « Non mi sono ancora potuto rimettere alla poesia!!! vedi che disgrazia » (p. 185); « ora mi rimetto (con che cuore! con che serenità!) alla poesia » (p. 190); « Forse presto cadrà la sospirata pioggia e sgorgheranno i dolci canti » (p. 283): « Quanta voglia di rimare! » (p. 304). E si può ancora osservare come la consolazione della poesia venga spesso opposta non solo alle preoccupazioni e ai travagli della vita pratica, ma anche al lavoro critico, sentito come fatica e noia: « Maledetto libraccio [*La mirabile visione*], che m'avvelena la mia poesia. Ho certe odi e certi poemi nella mente! » (p. 137); « Non ne posso più. Ho da finire tre libri, *Sul lim.*, *Metrica* e *Dante*; e' miei versi. Oh! potessi attendere solo a questi » (p. 161). Si comprende come la nascita di ogni nuova poesia dovesse apparirgli ogni volta quasi come un miracolo sempre nuovo; e non sembra un atto di superbia ma piuttosto di lieta meraviglia l'uso della parola « capolavoro », che egli applica un po' indiscriminatamente alle poesie

che viene man mano compiendo: « Ieri licenziai un canto di Castelvecchio [*Il poeta solitario*], che è il mio capolavoro » (p. 161); « L'altrieri finii il mio capolavoro; *il canto della sera* [*Passeri a sera*], che è poi il canto dei passerotti, vecchio mio argomento, ma che... Vedrai » (p. 205); « Oggi ho corretto le bozze dei *Canti* aggiungendo *La partenza del boscaiolo* e *L'uccellino del freddo*: i due miei capolavori » (p. 310). In particolare può essere degno di nota che il poeta, in queste lettere che certo sono le sue più spontanee, dimostri una chiara preferenza per i *Canti di Castelvecchio*: non solo le citazioni precedenti si riferiscono tutte a poesie comprese in quella raccolta, ma, allorché egli si confronta con il D'Annunzio, sono ancora i *Canti di Castelvecchio* (ricordando specialmente *I due girovaghi*, *La vite* e *Il ritorno delle bestie*), che egli oppone, fra tutte le sue opere, a « cento Francesche Geraudel e... altrettante pillole Pink » del rivale (pp. 221-22); e se una volta definisce i *Poemi conviviali* « la *sua* cosa migliore » (p. 265), altrove confessa: « ho voglia di canzoni uccelline, di roba vispa, e l'antichità m'ha un po' seccato » (p. 298).

Molti altri giudizi sulla poesia propria ed altrui, per qualche verso notevoli (e talora assai acuti), si potrebbero ancora spigolare in queste pagine, se non fossero in gran parte già noti attraverso citazioni soprattutto del Pancrazi, del Biagini e del Cecchi. Ricorderò ancora una distinzione fra l'ode e l'inno, a proposito della poesia *Al Serchio*: « bada...: l'ode sta all'inno come l'*aria* alla *sinfonia* » (p. 212): distinzione da tener presente non solo per intendere la relazione che il Pascoli poneva fra i due generi lirici, ma anche quale riprova della sua tendenza (documentata anche in altri punti del carteggio; si vedano ad esempio a p. 215 gli avvertimenti sul modo di leggere l'ultima strofa della stessa ode *Al Serchio*) a sentire e a far sentire la propria poesia soprattutto come musica.

EMILIO BIGI

Dizionario Ricordi della musica e dei Musicisti. — Milano, Ricordi, 1959, pp. XII-1155, in-8° gr.

Questo bel volume, che la Casa « Ricordi » ha affidato ad uno scelto manipolo di musicologi, sotto la direzione di Claudio Sartori, giunge opportuno per sostituire, almeno in parte, l'invecchiato *Dizionario universale dei musicisti* di Carlo Schmidl, pubblicato dalla stessa casa nel lontano 1929.

Il *Dizionario Ricordi* vuole essere « un utile e chiaro strumento di informazione rapida e concisa, un insieme penetrante ed esauriente che investe tutto il mondo della musica antica e moderna, nazionale e straniera, sotto l'aspetto artistico e popolare ». Programma tutt'altro che ristretto, ad onta della rapidità e della concisione, ove si tenga conto che include anche le necessarie notizie biografiche su compositori, cantanti, direttori d'orchestra, strumentisti, teorici e cri-

tici, editori, e persino registi, scenografi, e cultori della cosidetta musica-leggera. Si tratta adunque di una sorta di nuova enciclopedia musicale, che può gareggiare con le più celebrate italiane ed estere.

Data la vastità e varietà della materia schedata, è notevole l'equilibrio raggiunto, almeno per le « voci » importanti. Tutt'al più si può osservare qualche sovravalutazione di musicisti moderni e modernissimi, il che, del resto, in attesa dei correttivi del tempo, non è poi un gran difetto. Ottima e aggiornatissima la bibliografia in calce ad ogni voce, veramente limpide e accessibili le trattazioni tecniche.

A noi, in questa sede, interessano particolarmente i rapporti fra musica e poesia. Non si può dire che i redattori del *Dizionario* li abbiano dimenticati, ma certo sono stati molto parchi di « voci » di letterati e poeti. Ci sono alcuni dei più grandi ispiratori di musicisti, a partire da Dante fino a D'Annunzio; ma molti altri, grandi e non grandi, sono assenti. E assente — chi l'avrebbe pensato? — persino Francesco Petrarca. E mancano il Boccaccio e il Guarini, e mentre c'è l'Alfieri (1), mancano il Monti e il Manzoni. Quest'ultimo, è cosa poco nota, non ispirò solo Ponchielli, Petrella, e altri minori, con *I Promessi Sposi*, ma vide anche, con sua legittima gioia, musicati gli *Inni Sacri* (2). Manca anche il Pascoli, che, fra l'altro, fu « librettista »; manca il Graf, e manca perfino il Panzacchi, del quale proprio la Casa Ricordi pubblicò un *Piccolo romanziere*. Il perché di cosifatte lacune, in un'opera ideata come strumento di informazione rapida e « esauriente », non si vede.

Non potendosi supporre varietà e contrasti di criteri nella pur numerosa compagine di redattori, vien voglia di pensare a ragioni di spazio. Ma per una trattazione così vasta e importante, due volumi sarebbero stati troppi?

Forse nella tirannia dello spazio è da ricercare anche la ragione di numerose omissioni di musicisti cosidetti « minori », di ogni secolo, i quali avrebbero dovuto, per giustizia e per amore di compiutezza, figurare nel *Dizionario*.

Perché questo rilievo non sembri puramente esteriore, additerò qui

---

(1) Per l'Alfieri ecco una notizia che può destare l'interesse degli studiosi del Poeta, e dei musicologi. Il Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti, possiede l'autografo (in 5 volumi) di una *Ottavia* musicata, rispettando il testo originale, dal maestro Vincenzo Rocchi, morto a Perugia nel 1902, e ignoto così allo Schmidl come al nostro *Dizionario*. Lo spartito per canto e orchestra, ha una introduzione del Rocchi nella quale dichiara di aver composto l'opera « per divulgare e popolarizzare il suo modo diminuito » alternandolo, beninteso, con gli altri due. Aggiunge di aver scelto l'*Ottavia* « per maggior facilità nella rappresentazione » essendovi cinque soli personaggi, una sola scena e nessun coro. Ma non pare che l'opera, ad onta dell'approvazione data al « terzo modo diminuito » dai maestri Marchetti, Terziani e Geavart, abbia avuto fortuna. Del Rocchi dev'esserci a Perugia anche un *Saul*.

(2) Da un musicista lomellino, il M° Gambarana, che fu anche graditissimo ospite in casa Manzoni. Cfr. il saggio di L. SORRENTO, *Un amico del Manzoni*, in « Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere », 1924.

Il Gambarana è rimasto ignoto anche allo Schmidl.

qualche nome in cui mi sono imbattuto in ricerche parallele di storia letteraria e di storia della musica. Ne scelgo quattro dal secolo XVI al XIX: uno per secolo.

Primo è Pietro Veccoli, il musico da camera del Duca di Savoia, nato a Lucca nel 1540. A Torino, nel 1581, pubblicò un *Primo libro di madrigali a cinque voci*, che a Torino è ora introvabile, mentre si conserva nella Biblioteca Statale di Monaco di Baviera. La sua fama si accrebbe quando nel 1595 musicò gli *Intermedi per l'Adelonda di Frigia* di Federico Della Valle, composti dal Della Valle stesso, con la collaborazione di Carlo Emanuele I; intermedi tuttora conservati, musica e versi, in un codice della Biblioteca Nazionale Torinese (1). Si tratta di madrigali per *Canto, Alto* e *Basso*, tutt'altro che trascurabili per valore storico e intrinseco, come provò la recente riesumazione di una parte di essi, fatta dal *Collegium Musicum* dell'Università di Pavia.

Pare che Pietro Veccoli (da non confondersi con altri lucchesi dello stesso cognome e della stessa epoca) sia rimasto alla Corte di Torino sino al 1600; poi se ne perdono le traccie (2).

Balzando al Settecento, ecco un altro dimenticato (e, a differenza del Veccoli, ignorato anche dallo Schmidl): Giacinto Calderara. Nato a Casale dal valsesiano Michele, che era maestro di Cappella in Sant'Evasio, fu mandato a studiare a Napoli, probabilmente al Conservatorio di S. Onofrio. A 20 anni era già maestro della Cappella del Duomo di Asti, donde, tre anni dopo, si allontanava per « comporre e dirigere musica » nel Teatro di Torino. In questo Teatro, effettivamente, nel 1756, si rappresentò un suo melodramma: *Ricimero*. E già nel 1752, a 21 anni, aveva dato al Teatro di Alessandria un primo melodramma, *Alessandro nelle Indie*, col quale si era messo risolutamente nella scia metastasiana. Forse il *Ricimero* non ebbe grande successo, perché già nel 1757 il Capitolo della Cattedrale di Asti riammetteva e, a quel che pare ben volentieri, il Calderara alla direzione della Cappella musicale. Nell'archivio della Cappella si conservano ben undici sue Messe a quattro voci e orchestra, salmi, motetti, ecc. Certamente egli dovette farsi amare e ammirare perché una lapide nel Duomo lo dice « *musicae artis optimus non illecebras secutus* ».

Lo studioso che vorrà occuparsi di lui come operista troverà buona parte del *Ricimero* nell'Archivio dell'Accademia Filarmonica di Torino (3).

---

(1) Per tutto questo si veda L. FASSÒ, *Gli intermedi dell'Adelonda di Federico Della Valle* nel Vol. *Dall'Alighieri al Manzoni*, Firenze, Le Monnier, 1955.

(2) Sul Veccoli a Torino si veda il saggio di STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO, *I musici alla Corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Miscellanea della Società Storica subalpina*, Vol. III, Torino, 1939. Questo saggio va aggiunto, nel *Dizionario*, alla bibliografia della voce « Torino ».

(3) L'argomento del *Ricimero* non era certo una novità, e aveva già attratto musicisti insigni. Basti ricordare il Pergolesi (1732), il Jommelli (1740) e B. Galuppi (1753), tutti preceduti da C. Pallavicini. Ancora nel 1777 si ebbe, al S. Carlo di Napoli, un *Ricimero* di Pietro Alessandro Guglielmi.

Altro dimenticato (ma non dallo Schmidl) è Carlo Fassò (1821-1894), allievo del Vaccai al Conservatorio di Milano, e, per oltre 24 anni, organista e direttore della Cappella di S. Gaudenzio a Novara. Chiamato a insegnare canto, e poi armonia e composizione, al Liceo musicale di Torino, fu accanto a Pedrotti cooperatore validissimo nei famosi « Concerti popolari » e negli spettacoli del Teatro Regio, succedendogli poi nella direzione di entrambe le istituzioni e del Liceo. Ebbe scolari illustri, a lui profondamente devoti: Tamagno (che egli scovò nei cori del Regio, e rivelò al Pedrotti), Nouvelli, L. A. Villanis, Delfino Thermignon, Gromis di Trana, Arturo Vigna, Michele Lessona. Compose molte musiche sacre, fra cui una *Messa da Requiem per Carlo Alberto* (editori Giudici e Strada) che vinse un concorso nazionale indetto per onorare la memoria del Re (1864). La nativa città di Borgosesia lo commemorò nel 1952 con un concerto sinfonico-vocale diretto da Federico Mompellio, che rivelò, a giudizio di Riccardo Allorto, « bellezze insperate, offerte con un linguaggio che sovente dimentica il piglio melodrammatico del tempo » (1).

Per i rapporti del Fassò con la poesia, è singolare che in giovinezza osò trarre un melodramma addirittura dalla *Ricciarda* del Foscolo, ma non lo terminò, e purtroppo gli interessanti frammenti giunti fino a noi furono distrutti dalla guerra (2).

Ultimo di questo nostro breve elenco di esclusi dal *Dizionario*, e inspiegabilmente trascurato nel 1929 anche dallo Schmidl è Vincenzo Gianferrari, di Reggio Emilia (1859-1939), direttore della Scuola musicale di Rovereto (dove scoprì ed educò Riccardo Zandonai) e poi fondatore, e per quarant'anni direttore, del Liceo musicale di Trento. In lui, autore di tre melodrammi, il primo dei quali vincitore del concorso Sonzogno, e di molte altre musiche sinfoniche e da camera tutt'altro che trascurabili, è da sottolineare il lungo amore per la poesia lirica del secondo Ottocento. Musicò infatti poesie di Fogazzaro, Panzacchi, Stecchetti, Pascoli, Carducci, D'Annunzio, Ada Negri (3). Il Liceo musicale di Trento è oggi intitolato a questa nobile figura di insegnante, di artista e di patriota.

Librettista, il Veneziano Matteo Noris, autore di ben 50 melodrammi, dimenticato dal *Dizionario*, e trascurato dagli studiosi del Seicento, Belloni compreso, mentre meriterebbe forse un'attenta occhiata. Suo il libretto *Penelope la casta*, musicato da Alessandro Scarlatti nel 1618. Quanto all'*Alessandro nelle Indie*, scritto dal Metastasio nel 1729, fu anch'esso un soggetto fortunato. Fra gli altri lo musicò Giovanni Cristiano Bach nel 1762. Sul Calderara, cenni in DE GREGORI, *Storia della Vercellese letteratura*, Torino, 1819-24. Inoltre L. FASSÒ, *I musicisti del Novarese*, nella miscellanea *Novara e il suo territorio* a cura della Banca Popolare di Novara, De Agostini, 1951.

(1) Cfr. *Bollettino bibliografico musicale*, N. S., Milano, 1952, n. 7-8.

(2) Sul Fassò direttore d'orchestra cfr. GIUSEPPE DEPANIS, *I Concerti popolari e il Teatro Regio di Torino*, Voll. due, Torino, STEN, *passim*. Inoltre L. FASSÒ, *Un musicista Valsesiano nel Risorgimento* (con musiche patriottiche inedite) nella miscellanea di studi di storia « 1848-1861 » edita dalla provincia di Vercelli, 1960.

(3) Sul Gianferrari si veda LUIGI PIGARELLI, *Vincenzo Gianferrari*, nella rivista « Trentino » 1941, n. 6 sgg.

Credo inutile aggiungere, a conclusione di questi nostri cenni informativi, che le omissioni segnalate, e le altre che si potrebbero unire ad esse, non infirmano la serietà e la utilità del *Dizionario Ricordi*, strumento davvero prezioso di consultazione per musicologi e musicofili. Le lacune in opere di questo genere e di questa mole sono inevitabili, e vanno additate soprattutto per trarne un ovvio cordiale augurio: venga presto una seconda edizione, magari in due volumi, o almeno, come fu fatto a suo tempo per lo Schmidl, un opportuno « Supplemento ».

LUIGI FASSÒ.

ANNUNZI

Carla Schick, *Il linguaggio.* Natura, struttura, storicità del fatto linguistico. Piccola Biblioteca Einaudi 2. Torino 1960. In-8°, di pp. 383. — Giova anche al critico letterario, per l'approfondimento di dati problemi (anzitutto, ma non solo di stilistica), la conoscenza degli aspetti fondamentali del linguaggio. Non mancano per tale conoscenza manuali adatti, specie in lingue straniere. Ottimo il manuale ora pubblicato da Carla Schick nella Piccola Biblioteca Einaudi. Sono suoi pregi la compiutezza dell'informazione (1), la chiarezza dell'esposizione, la scelta felice degli esempi; aggiungiamo il vivo interesse della Schick, proveniente dalla scuola del Terracini, per i problemi connessi alla linguistica e alla critica letteraria.

Il manuale è diviso in tre parti, suddivise a lor volta in capitoli, sottocapitoli e sezioni. La prima parte, che s'intitola « il linguaggio come libertà » (2), tratta degli « elementi costitutivi del linguaggio » (frase, parola, sillaba e suoni) e dell'attività linguistica dell'individuo, graduale conquista di « libertà espressiva ». La seconda parte — « il linguaggio come norma » — tratta della grammatica e delle sue parti: (fonologia, morfologia, lessicologia, sintassi, stilistica). La terza parte — « il linguaggio come storia » — tratta del linguaggio nella sua realtà e di alcuni suoi aspetti nella sua realtà storica.

Ai lettori del *Giornale* interesserà innanzitutto il capitolo sulla stilistica (3) (quinto della parte seconda), al quale si aggiungono i cenni sulla stilistica nella parte prima (cap. III, sottocapitolo 6) e nella parte terza (cap. II, sottocapitolo 13). Segnalo inoltre, nella parte terza, capitolo III, i sottocapitoli sull'uso del dialetto, sulla lingua scritta e la lingua parlata, sulla lingua comune e lingua colta, sulla formazione e caratteri della lingua di cultura.

G. V.

Gli « Studi medievali » riprendono a uscire, in terza Serie e a cura del Centro italiano di studi sull'alto medioevo (che ha sede a Spoleto), sotto la direzione di Gustavo Vinay: il quale è assistito da un

---

(1) Vedi la bibliografia essenziale in chiusa ai singoli capitoli e la ricca nota della Schick (*Orientamenti e tendenze negli studi linguistici contemporanei*) nell'anno III (1955) n. 14-15 degli « Itinerari ».

(2) V. Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica*, nell'« Archivio Glottologico » XXXV, XXXVI, XXXVIII.

(3) Non è un segreto che il Terracini sta preparando un volume sulla stilistica.

folto Consiglio direttivo e aiutato da Vincenzo Licitra (che ha funzioni di redattore). Possiamo annunciare intanto il 1° ricco fascicolo, del giugno 1960, di pp. 343. Nella Premessa è detto che questi nuovi « Studi medievali » vogliono ricollegarsi idealmente agli antichi, e saranno dunque anch'essi « una rivista di cultura, senza limitazioni cronologiche o geografiche diverse da quelle genericamente indicate dal titolo ». Il termine di « cultura » avrà tuttavia « un significato più comprensivo, e la rivista sarà aperta a ogni tipo di ricerca comunque rivolta a illustrare o documentare, nel loro storico divenire, le creazioni della riflessione e della sensibilità del medioevo europeo ». Saltuariamente, saranno pubblicati « saggi di carattere sintetico che facciano il punto (anche bibliograficamente) su momenti rilevanti della storia politica, sociale, economica e sui problemi di interpretazione che essi vengono suscitando ». Si aprirà pure una sezione dal titolo « Discussioni », e già in questo fascicolo il Vinay discute il libro sulla letteratura europea e il medioevo latino di E. R. Curtius, libro che giudica negativo come opera di pensiero, ma contributo positivo per il progresso degli studi mediolatini. Si curerà infine l'informazione bibliografica, che via via diventerà sistematica. Al fascicolo ora uscito collaborano E. Jeauneau, M. Gabrieli, M. C. Diaz y Diaz, C. Segre, P. Classen, A. Cordoliani, G. Brugnoli, V. Licitra, J. M. Wallace-Hadrill, G. Vinay, O. Prinz, L. Minio-Paluello, G. Miccoli, A. Pertusi, A. Viscardi, M. Simonetti, G. Pistarino, ecc.

A. Sch.

Roberto Leydi, Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini*. Testi del repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione informazioni note, Milano, Collana del « Gallo Grande », 1958. In-8°, di pp. 546, con più tavole. — Si è già fatto cenno di questo volume parlando degli spettacoli popolari, di cui il teatro delle marionette e dei burattini fa parte. Per questo, marionette e burattini avrebbero potuto costituire un capitolo del volume *La Piazza*; l'Editore ha preferito farne un bel libro a sé, e noi gliene siamo grati.

Si può dividere il libro in due parti: una introduttiva (pp. 6-55) e l'altra antologica (pp. 57-538). L'introduttiva, tanto più breve dell'altra, riassume rapidamente la storia dei burattini e delle marionette: origini, parentela che lega lo spettacolo religioso a quello profano, il giuoco raffinato dell'espressione colta e quello ruvido e « spontaneo dell'espressione popolare », rapporti con la rappresentazione sacra, cicli cavallereschi, commedia dell'arte, maschere, materia folkloristica, storie di banditi, drammoni storici e melodrammatici, soggetti ricavati da romanzi (1).

---

(1) Si tengano presenti *La storia dei burattini* (non solo italiani) di P. C. Ferrigni (Yorik figlio di Yorik) e *Burattini e Burattinai bolognesi* di A. Pandolfini Barberi (1923), più volte citati con altra bibliografia dai due autori del volume.

La parte antologica comprende nove testi (ma due sono solo «argomenti» ad uso dei burattinai), di cui sei inediti (1), preceduti ognuno (o a coppie) da capitoletti introduttivi e corredati di note (2). Sono stati scelti, per esemplificazione dei principali filoni, da Venezia, Torino, Milano, Bologna (esclusa quindi l'Italia centrale e meridionale). Un copione, già edito (*Sternuto di Ercole*), appartiene al teatro colto, gli altri al teatro semi-popolare e popolare. Ne diamo l'elenco, premettendo fra parentesi il titolo del capitoletto-cappello.

(Spettacoli classici e popolari a Venezia).

1. *Lo sternuto di Ercole*, steso per «il teatro dei bambocci» dal bolognese Pier Jacopo Martello. Dalla stampa del 1747. Rappresentato a Vippacco dal Goldoni giovinetto; a Venezia nel teatro del patrizio Angelo Maria Labia.

(La famiglia Lupi e le marionette di Torino).

2. *La Gastalda veneziana*. Copiata ed accomodata da Lupi Luigi per uso del suo teatro di marionette l'anno 1818, mese di Giugno, *Parma* e finita a Luzzara.
3. *Le metamorfosi di Arlecchino, finto morto esposto all'anatomia, astrologho stravagante e medico per necessità*. Commedia in tre atti, da ridere, tradotta dal francese e ridotta per le marionette da L. Lupi in Savigliano, Maggio 1840.

(Milano dai romanitt a Gerolamo).

4. *Don Giovanni il Disoluto*. Altro titolo: *Il castigo impensato, con Famiola disgraziato in amore;* v. pp. 266 e 537.
5. *Le trentatre disgrazie di Gerolamo*. Commedia tutta da ridere in 3 atti.

(I Rame, una famiglia di girovaghi).

6. *Gesta e morte del Biondin*, famigerato bandito del Novarese, capo di una compagnia di malfattori. Produzione in 4 atti con Gianduia, brigadiere dei R. Carabinieri.
7. *Caserio*. Azione storica in 4 atti.

(El paniron d' Cuccoli).

8. *Maria la Bresciana e Luigi Gambara con Faggiolino detto il bravo della Lombardia*. Riduzione di Angelo Cuccoli per uso dei Burattini, rappresentata la prima volta in unione di suo Padre e di Andrea Ludergnani (maschera del Giupin) nella piazza Vittorio Emanuele II la sera del 12 luglio 1865, la seconda volta in Piazza De' Marchi li 7 agosto 1882 con Augusto Galli.
9. Argomento in succinto della Commedia intitolata *Delitti, Arresto e Morte del terribile assassino delle Romagne Stefano Pelloni detto il Passatore, ovvero un poeta fra i ladri*. Fatto accaduto l'anno 1851 nelle vicinanze di Lugo, Ravenna, Russi, Bagnacavallo, Cobignolo, Brisighella.

---

(1) Editi sono *Lo sternuto di Ercole*, *Maria la Bresciana* e *Delitti, arresto e morte di Stefano Pelloni*.

(2) Parte dei testi sono in dialetto; il piemontese è stato sempre tradotto.

Come già si è detto, non si esce con i testi dall'Italia settentrionale. Un solo testo appartiene al settecento, tutti gli altri all'ottocento. Altre notizie si possono spigolare da lavori di folklore; ma vedi anche il Sanesi (1) e per Pulcinella il cap. XXIV (*Burattini e Marionette*) del noto volume di A. G. Bragaglia (1953) (2). A noi interessa innanzitutto il contributo che reca il volume al confronto tra il teatro « vivo » e quello « di legno e pezza », affine spesso a quello delle maschere.

G. V.

Paolo Toschi e Angelo Fabi, *Buonsangue romagnolo*. Racconti di animali, Scherzi, Aneddoti, Facezie. Bologna, Cappelli, 1960. In-8°, XXII-282. Con 11 tavole fuori testo. — È il secondo volume del « Corpus delle tradizioni popolari romagnole », ideato dal Toschi e pubblicato sotto gli auspici della Rubiconia Accademia dei Filopatridi di Savignano. Il primo volume, uscito nel 1952, s'intitola *Romagna tradizionale*, e tratta degli « usi e costumi, credenze e pregiudizi ». Vi sono riprodotti il dialogo XXX della *Pratica agraria* di G. A. Battarra (1778), gli *Usi e pregiudizi dei contadini della Romagna* di U. Placucci (1818) e stampati per la prima volta i « Documenti relativi all'inchiesta napoleonica del 1811 nel dipartimento del Rubicone », rinvenuti da Angelo Fabi, il *Saggio di studi su i proverbi, i pregiudizi e la poesia popolare* in Romagna di G. C. Bagli (1885-6), e *A la Garboia*, 500 note recenti sulle tradizioni popolari romagnole di L. De Nardis. Toschi ha premesso al volume, curato da lui, una dotta introduzione su « gli studi delle tradizioni popolari in Romagna ».

Il secondo volume, uscito recentemente, è di materia narrativa (in prosa), ricca materia, anche di racconti d'animali; sono eccettuate le fiabe, che formeranno il volume terzo. Non so se saranno raccolte a parte anche le leggende sacre e profane; sull'affinità con esse di qualche racconto del presente volume non è il caso di fermarsi. Qualche racconto potrà essere ricordato anche nel volume delle fiabe (per es., n. 3*a* La fola de' gall pepa e dla galena papessa, v. Aa-Th 130, 210; 118 La föla d'San Marten, Aa-Th 780). Gran parte dei racconti (di cui è da ricordare la frequente forma dialogica) è ristampata da *La piê* e da altre raccolte, di cui parla il Toschi nella ricca Introduzione (« Il patrimonio narrativo popolare della Romagna »). Utile la versione in lingua dei singoli racconti. D'ognuno di essi è indicata la fonte. Di proposito Toschi ha omesso riscontri; ma forse non sarebbe stato inutile qualche rimando al *Motif Index* del Thompson e all'Aarne Thompson. Ma anche così il volume riesce utilissimo.

G. V.

Roberto Wis, *Giacomo Leopardi. Studio biografico*, Helsinki, Società Neofilologica, 1959, pp. 159 con 7 tavole f. t. (Mémoires de la Societé Néophilologique de Helsinki, XXI). — Questo studio biografico

(1) *La Commedia*[2] pp. 613 ss. e 856-857 (bibliografia).

(2) Il cap. 18 (*Burattini e maschere*) della *Storia delle maschere* di A. Cervellati (1954) va appena accennato.

era già apparso più di venti anni or sono in Italia (R. Weiss di Lodrone, *Leopardi*, Milano, Treves, 1938), e di quell'edizione l'A. dà brevemente notizia nella Prefazione, avvertendoci anche della mutata grafia del suo cognome.

Ben fondato sulla conoscenza delle opere del Leopardi e del lavoro di biografi e critici precedenti, il libro ebbe il merito di riprodurre alcuni documenti sino allora trascurati: in particolare un'intervista a Teresa Lucignani, cognata di quel Giuseppe Soderini in casa del quale il poeta visse a Pisa, fatta quando la Lucignani era una vecchietta novantaduenne; e un brano dei *Miei tempi* di Angelo Brofferio (Milano, Guigoni, 1864, Serie seconda, III, pp. 81-83), che riferisce una conversazione tra Leopardi e Antonio Ranieri, della quale non è serbato il ricordo nei *Sette anni di sodalizio*, avvenuta il giorno precedente la morte del poeta.

Ma anche in questa seconda edizione si trova un nuovo importante contributo, che viene a chiarire una parte mal nota della vita del poeta. Sulla signora Mason, frequentata dal Leopardi nel periodo pisano, le notizie erano più che confuse: Giovanni Ferretti ne ignorava persino il nome di battesimo che supponeva fosse Isabella (v. G. Ferretti, *Vita di Giacomo Leopardi*, Bologna, 1945², p. 217). Ora il Wis non solo ha ben riconosciuto il personaggio, ma ha saputo mettere in luce la parte che ebbe nella vita del recanatese. Margaret (non Isabella) Mason fu intima amica di Shelley, che a lei, donna di grande intelligenza e di rara cultura, s'ispirò per creare la misteriosa signora del giardino della *Sensitiva*. Figlia di Lord Kingsborough, aveva sposato a diciotto anni il secondo Conte Mountcashell, che poi abbandonò per convivere con G. W. Tighe. Alla morte del marito sposò il Tighe, quando già con lui era andata a stabilirsi a Pisa, dove si facevano chiamare Mr. e Mrs. Mason. Più che cinquantenne al tempo in cui la conobbe il Leopardi, non aveva perduto però il suo fascino di donna superiore; e il poeta ebbe care lei e le sue due figlie, Nerina di circa tredici anni e Lauretta di poco maggiore. Queste succintamente le notizie dalle quali il Wis deduce alcune ipotesi non tutte ugualmente convincenti, ma degne d'essere conosciute. Supporre, come egli fa, che la pagina dello *Zibaldone* sullo spettacolo di dolore che offre « un giardino di piante, d'erbe, di fiori » pur nel pieno rigoglio della stagione migliore sia stata in parte ispirata dalla *Sensitiva* non ci convince, non perché si debba escludere che il nostro poeta nel 1826, a Bologna, quando scriveva quella pagina, potesse aver letto il poemetto di Shelley; ma, lo conoscesse o no, a non porre una relazione ci consiglia l'ispirazione personalissima della pagina dello *Zibaldone* e lo svolgimento tutto diverso che ha il tema della vita e della morte nel giardino della *Sensitiva*. L'A. promette un ulteriore studio « sui due giardini, della *Sensitiva* e dello *Zibaldone*, ai quali si può anche trovare un ascendente comune »; e può darsi che porti argomenti interessanti, ma, a nostro avviso, il simbolismo del poeta inglese e il sentimento di pena che il Leopardi riconosceva pur nei momenti di piena espansione della vitalità hanno un significato troppo diverso perché si possa ammettere la legittimità dell'accostamento. Più sug-

gestiva è la proposta che nell'immagine del canto *A Silvia* « Tu pria che l'erbe inaridisse il verno, Da chiuso morbo combattuta e vinta, Perivi, o tenerella » possa sentirsi l'eco del verso di Shelley « And ere the first leaf looked brown — she died », e non solo per ragione di date. E circa risonanze che può avere avuto l'amicizia pisana in pagine del Leopardi, non dispiace l'ipotesi, avanzata con molta cautela, che un ricordo di Lauretta Mason si dia ancora nella pagina dello *Zibaldone*, scritta a Firenze il 30 giugno 1828, sui sentimenti che può destare una giovane dai sedici ai diciotto anni.

E. Bn.

Ricorrendo, nel 1959, il centeneraio della nascita di Tommaso Casini, nato appunto il 27 febbraio 1859 in Pragatto di Crespellano, si costituì, per le onoranze al benemerito studioso, un Comitato che promosse l'edizione di una *Raccolta di scritti su Tommaso Casini* (Bologna, Tip. Luigi Parma, 1959, pp. 158). Gli scritti, già stampati in diverse occasioni, lumeggiano gli aspetti vari dell'intensa attività del Casini, « sia quale cultore delle lettere e delle storie patrie, sia quale cittadino investito di pubbliche responsabilità amministrative ». G. Canevazzi dà la biografia e la bibliografia; G. Bertoni studia il filologo; T. Sorbelli, il filologo e letterato; G. Cavazzuti e F. Mazzoni, il dantista (il Mazzoni ha pagine notevoli sui caratteri e le impostazioni fondamentali della critica dantesca dell'Ottocento); A. Sorbelli, lo storico ed erudito; A. Morselli, lo storico del Risorgimento; S. Alvisi, il pubblico amministratore. Piace ricordare che il nostro « Giornale » come primo suo articolo pubblicò, nel 1883, la parte introduttiva della tesi su *La cultura bolognese nei secoli XII e XIII*, dal Casini presentata il 1881 all'Istituto di Studi superiori di Firenze.

A. Sch.

RETTIFICA

Riceviamo a proposito della Varietà Felcini nel fasc. 417 di questo « Giornale » la seguente lettera:

Riferendomi alla nota del Felcini nell'articolo « Premessa a una rilettura del Pascoli » vorrei far notare che le date preposte ai singoli volumi della rinnovata edizione delle *Poesie* (IX ed., 1958) sono esattissime perché — riferite come vanno ai volumi e non alle singole poesie — danno di essi la data della prima stampa e quella dell'edizione definitiva: e ciò vale anche per la VI (e non la V) edizione della *Myricae*, vista la mutazione, portata dal poeta, a proposito della Nota bibliografica. Quanto alla discordanza fra le date nel testo del libro e nell'indice, conveniva non citare una vecchia edizione ma consultare la nuova ed ultima.

Grazie.

A. Vicinelli

FEDERICO CHABOD

Di Federico Chabod, spentosi a Roma non ancora sessantenne il 14 luglio 1960, colleghi amici discepoli hanno rievocato la figura e l'opera, ricordando quale e quanta parte egli tenesse negli studi storici del nostro tempo e quale insegnamento ed esempio ci abbia lasciato — e forse di rado ci è accaduto di sentire in siffatti scritti una commozione tanto profonda, e in uomini così diversi per indole e mente (è uscito, fra l'altro, in questi giorni un fascicolo della « Rivista storica italiana » tutto a lui dedicato): — ma ci è parso non dovesse mancare anche in questo « Giornale » una parola di ricordo, non soltanto per i legami di un'antica amicizia e comunanza di studi con due degli attuali direttori, ma ben più per l'intima connessione fra gli studi a cui egli attese e gli studi di storia letteraria, nell'opera sua particolarmente stretta, sia per l'efficacia che ebbe sulla formazione dello storico la sua cultura letteraria e artistica, così vasta e varia e vivace, sia per l'apporto diretto o indiretto ch'egli recò, si può dire, con tutti, o quasi, i suoi lavori agli studi nostri.

Di vecchio ceppo valdostano (era nato ad Aosta il 23 febbraio 1901), formatosi nel fervido ambiente dell'Università torinese negli anni dell'altro dopoguerra, compì i suoi studi dal 1919 al 1924 sotto la guida di Pietro Egidi, non senza accogliere i suggerimenti che gli venivano da qualche altro maestro di quell'Ateneo e dal maestro lontano Benedetto Croce; li proseguì nel corso di perfezionamento a Firenze nell'anno '24-'25 con Gaetano Salvemini (importante forse piuttosto per l'esperienza politica e umana che per la ricerca scientifica, vicino a quel maestro nel processo e nelle persecuzioni, e organizzatore ardito ed accorto del suo espatrio); e l'anno seguente nell'Università di Berlino alle lezioni del Meinecke, aperto alla nuova esperienza culturale non meno che a quella politica offertagli dalla vita travagliata della repubblica di Weimar; professore nelle scuole secondarie, insegnò per due anni italiano e storia all'Istituto tecnico di Piacenza (soleva a questo proposito ricordare ai discepoli universitari gli esperimenti da lui fatti nella sua scuola, in cui aveva portato coi testi classici libri anche recenti, testimonianze importanti della vita del nostro tempo anche in paesi stranieri); « comandato » nel 1929 alla Scuola di storia moderna e contemporanea diretta da Gioachino Volpe e chiamato nello stesso tempo alla redazione della sezione storica dell'*Enciclopedia italiana*; conseguita la libera docenza di storia moderna nel 1931, vinceva nel '34 un concorso universitario e iniziava l'anno seguente il suo insegnamento nella Facoltà di scienze politiche all'Università di Perugia, dalla quale nel '38 doveva passare alla Facoltà di lettere milanese, chiamato alla cattedra di storia medioevale e moderna. Interruppe l'opera di insegnante, per la quale non meno che per il lavoro di studioso aveva acquistato fra colleghi e discepoli singolare prestigio, negli anni '44-'46, facendosi partigiano e capo di partigiani nella sua terra e difendendola contro i tedeschi

prima e poi contro assurde pretese di vicini e contro rancori e risentimenti di parte dei valligiani stessi; ispiratore di quello Statuto della regione, alla cui redazione diede un contributo essenziale, e presidente provvisorio della Valle d'Aosta nel suo primo difficile anno di vita. Ma nel '47, compiuta luminosamente quell'opera a cui tutto s'era dato, ritornò agli studi e alla scuola, riprendendo l'insegnamento dalla cattedra di storia moderna della Facoltà di lettere di Roma e a un tempo assumendo la direzione dell'Istituto italiano di studi storici in Napoli, a cui lo aveva designato Benedetto Croce come il maestro più atto a dirigere quella libera scuola che a lungo vagheggiata aveva potuto infine istituire nella sua casa e che sotto la guida di Chabod tanti giovani ha già educato alla ricerca storica nei campi più diversi. Riprendeva sullo scorcio di quello stesso anno le pubblicazioni la « Rivista storica italiana » di cui Chabod fu condirettore contribuendo coi colleghi di direzione a darle nuova vita e vigore. E con la rivista, con l'insegnamento di Roma e di Napoli, e con corsi importanti tenuti all'estero la sua fama di uno fra i primi degli storici non soltanto italiani si era ormai affermata, come ben si vide nel congresso internazionale di studi storici tenuto in Roma nel 1955, al cui successo egli diede un così autorevole e valido contributo e da cui uscì, al termine dei lavori, eletto presidente del Comitato. Avrebbe dovuto perciò in questa veste inaugurare il congresso di Stoccolma, che egli da tempo preparava e che si tenne a un mese soltanto dalla sua scomparsa. Ma più che le parole che in questa occasione di lui furono dette, più che gli onori che gli furono tributati in questi ultimi anni (era socio nazionale dei Lincei dal 1956, socio straniero della British Academy, dottore *honoris causa* della Università di Oxford) ci par degno di ricordo, e non si può scriverne senza rinnovata commozione, l'impegno con cui continuò ad attendere alla varia e molteplice opera sua da quando si fecero sentire i primi sintomi del male e tra l'una e l'altra delle diverse e gravi prove subite, che mai non lo indussero a rinunciare al suo lavoro, per un senso unico del dovere ma più ancora direi per una dedizione giovanilmente fervida che il male fisico non poteva attenuare, agli studi diletti e ai discepoli che in quegli studi sentiva più che pupilli compagni. Chi l'ha conosciuto negli anni giovanili in questo Chabod ultimo ha ritrovato direi sublimato il Chabod d'un giorno e nel rimpianto amaro per una vita troncata nella pienezza della maturità, l'ultimo segno di una coerenza di mente e di carattere che si riconosce in tutta l'opera sua condotta innanzi fra tanto variare di vicende e di uomini, anche se certo egli non era chiuso nella cerchia di umbratili studi, ma partecipe, pur con la superiore comprensione dello storico, alle passioni dei tempi.

Già con la sua caratteristica fisionomia di studioso egli ci appare nel primo lavoro, quel *Machiavelli*, preparato come introduzione a un'edizione del *Principe* della collana dei Classici Utet e divenuto poi la sua tesi di laurea, a cui fece seguire per la collana Utet come pagine introduttive una redazione compendiosa, non priva di novità rispetto allo studio più ampio, pubblicato sulla « Nuova rivista storica » nel 1925 e in un libretto a sé nel 1926 (il *Principe* dell'Utet era uscito già nel 1924 e aveva fra l'altro attirato l'attenzione di Be-

nedetto Croce, che ne discorse subito con pieno consenso nella *Critica*). La tesi reca questa singolare indicazione, registrata negli atti: « Tesi in letteratura italiana — Dissertazione di storia », forse per motivi di burocrazia accademica, ma essa resta comunque significativa in quanto indirettamente ci suggerisce la complessità di preparazione che sta dietro il lavoro di quel giovane ormai maturo, inteso a cercare nel Machiavelli la sintesi e la critica di un periodo di storia italiana giunta al suo punto cruciale e a un tempo l'intima ispirazione dell'operetta ideata e composta in un momento di particolare fervore creativo, la grande illusione di uno spirito strenuamente logico e profondamente appassionato, che per un « errore » intrinseco non mai avrebbe potuto tradursi in realtà e che ciononostante avrebbe serbato nei secoli per la sua problematicità e per l'impeto da cui muove e che ne impronta ogni accento, una inesausta vitalità. Le due ricerche, di storia delle signorie e dei principati italiani, e quella psicologica-letteraria del Machiavelli uomo e scrittore s'illuminavano a vicenda e la politica machiavellica era riportata dall'astratta considerazione concettuale dei filosofi, dei giuristi, degli specialisti delle dottrine politiche nel mondo vivo degli uomini e delle cose, e anzitutto nell'animo e nell'esperienza del Segretario fiorentino. Così, senza indulgere a giovanili paradossi Chabod, nel dibattito intorno al Machiavelli, sempre rinnovato e ripreso in quegli anni per lo stimolo degli avvenimenti, sapeva dire una parola sua che s'imponeva anche fra quelle di uomini come il Croce, il Meinecke, l'Ercole (del quale ultimo egli tenne presente per criticarla l'analisi tutta giuridica e dottrinaria): e se più tardi ebbe a lamentare che la sua più concreta e storica e individualizzante impostazione del « problema Machiavelli » non fosse stata da altri seguita (ma essa ebbe molto maggior efficacia di quel che egli scrisse in quella rassegna di studi rinascimentali), quel primo studio machiavellico e il metodo con cui fu composto e i suoi risultati ebbero per lui almeno un valore decisivo, determinando i temi e gli indirizzi della sua ricerca, sia che si volgesse con l'esplorazione dell'archivio di Simancas, compiuta accanto al suo maestro Egidi, allo studio del ducato di Milano nell'età di Carlo V col proposito (non venuto meno anche in anni più recenti) di rendersi conto della lenta costruzione dello stato moderno che nella crisi rinascimentale il Machiavelli non aveva potuto se non presentire con l'ardente immaginazione, sia che ritornasse sul suo Machiavelli e a storici e politici del Rinascimento e della Controriforma.

Una riprova in sede filologica della sua concezione del *Principe*, opera composta di getto in un momento ben determinato della vita del Machiavelli è l'articolo sulla composizione dell'operetta machiavelliana, esercitazione svolta alla scuola del Meinecke in polemica con la tesi di quel maestro (*Archivum romanicum*, 1927); e un approfondimento e un'integrazione del suo pensiero è nella voce *Machiavelli* dell'*Enciclopedia italiana*, che ben individua il carattere e i motivi peculiari del *Principe* e dei *Discorsi*, rendendo esplicito quel che sulla diversa genesi e ispirazione delle due opere aveva scritto negli studi del 1924: e infine perspicua ed esauriente conclusione, la conferenza fiorentina del 1952 (*Il Cinquecento*, Firenze 1955), in cui si compongono armonicamente e persuasivamente i vari motivi della critica machiavellica

sua e dei suoi predecessori, l'uomo d'immaginazione e il teorico, il politico e l'utopista e lo scrittore, l'autore del *Principe* e dei *Discorsi*: non molte pagine ma definitive anche per la storia letteraria, alla quale già con gli studi del '24, così attenti pure alle ragioni dello stile come della psicologia, il nostro storico aveva dato un contributo non dimenticabile: chi dopo il De Sanctis, da cui aveva preso le mosse e che aveva convertito in succo e in sangue, aveva saputo scrivere come Chabod poco più che ventenne cose tanto notevoli sul Machiavelli scrittore? E un ulteriore sviluppo della meditazione iniziata col Machiavelli è rappresentato anche dalla voce *Guicciardini* (certo preparata da ampi appunti) con la quale Chabod superava i suoi giudizi precedenti troppo ligi ancora alle suggestioni del De Sanctis, che nella *Storia* aveva isolato il Machiavelli contrapponendolo ai contemporanei e anzitutto al grande suo amico, e riusciva a inverare storicamente alcune intuizioni del famoso saggio desanctisiano, liberandole dall'impostazione polemica e pedagogica, che le teneva come costrette e quasi falsate: una succosa voce di enciclopedia che è quanto di meglio sia stato scritto (e questa è anche l'opinione recentemente espressa dal Ridolfi) sul politico e lo storico, che così bene Chabod ha individuato, sul limite di due età, avvertendo esigenze e perplessità nuove rispetto al Machiavelli (1). Così il nostro storico sarà condotto sino al Botero, per il quale ovviamente non poteva avere la simpatia che gli aveva fatto sentire come suo proprio il dramma di un Machiavelli, ma che pure intese e spiegò sia negli aspetti che agli occhi suoi e ai nostri non possono non sembrar tipici di una decadenza, sia negli apporti positivi e nuovi rispetto alla politica e alla storia rinascimentale (e sarà da ricordare, a questo proposito, anche la recensione giovanile, del 1928, al volume postumo del Di Tocco, che delinea con sicurezza un profilo di storia del Seicento italiano rilevandone quelli che erano pur nei limiti ben conosciuti, elementi di progresso politico e spirituale); e infine ad affrontare in un corso universitario (che non conosco) il problema del Sarpi. Né va dimenticato il più recente discorso su Paolo Giovio (1954), che così felicemente mette in luce gli interessi specifici di quello storico, « una curiosità incessante pronta a volgersi dovunque appaia qualcosa che possa fornire, alla narrazione, elementi o poco noti o coloristici ». (« Giovio non ha più, egli scrive, la potente passione politica di un Machiavelli o di un Guicciardini, passione esclusiva che sprezza ogni valutazione non propriamente politica, ogni esteriorità, che si traduce in una prosa senza tocchi di colore, ma che, per ciò appunto scava in profondità riuscendo ad un potente quadro unitario. I suoi interessi sono meno, assai meno profondi; ma, vari come sono, possono anche aprirgli vie nuove »); rilevando nelle *Lettere* e nella *Storia* il gusto tutto gioviano per il particolare sensuoso, vivace, col compiacimento del vecchio lettore dell'Huizinga, e insieme la precisione e l'intelligenza del narratore di fatti d'arme e la vigile atten-

(1) Saranno qui da ricordare anche le poche ma dense pagine sul pensiero politico fiorentino nel primo Cinquecento, che si leggono nella prefazione al vol. di R. VON ALBERTINI, *Das florentinische Staatsbewusstsein im Uebergang von der Republik zum Prinzipat*, Bern, 1955.

zione a terre e popoli rimasti estranei o marginali in storici che lo avevan preceduto: « La vera e maggiore novità della *Storia* di Paolo Giovio, egli scrive ancora, sta nell'aver ampliato l'orizzonte del quadro, nell'aver fatto assurgere in primo piano popoli ed eventi sino a lui trascurati, o almeno, tenuti in second'ordine ».

Non molto noto, il discorso sul Giovio (e per questo se ne è riportato qui qualche passo): notissimi i saggi in cui Chabod venne delineando con sintesi vigorose il carattere peculiare dell'età rinascimentale nei suoi diversi aspetti e nelle concezioni che ne son state proposte, la voce *Rinascimento* della *Enciclopedia*, l'articolo dei *Problemi storici* del Rota e quello su *Gli studi di storia del Rinascimento*, pubblicato nel volume in onore del Croce *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, e che sono, quale ne sia la cronologia, il coronamento della meditazione sua iniziata col Machiavelli, sui politici e gli storici di quell'età, che lo portarono a studiare i fenomeni storici quali si presentano nella coscienza di chi ne fu testimone, interprete, critico. Gli fu in questo ovviamente di guida l'insegnamento del Croce (oltreché del Meinecke) con l'interesse nuovo per i problemi della storiografia: ma nulla mai in queste e in altre sue pagine della variazione scolastica su concetti ridotti a formule, così evidente in ogni frase è il segno di cosa personalmente pensata, e sempre poi la storia delle idee trova conforto nella storia dei fatti, poiché le due ricerche si affiancarono costantemente in lui studioso del Machiavelli e del Botero ma anche esploratore di archivi e autore degli studi su *Lo stato di Milano nell'impero di Carlo V* (1934) e *Per la storia religiosa dello stato di Milano durante il dominio di Carlo V* (1936-37), anzi reciprocamente s'illuminarono sin dagli esordi, così che egli ci apparve sempre per questa complessità di interessi e di attitudini esempio di storico completo.

Rimangono quei tre scritti saldo punto di orientamento per chiunque, studioso di storia della politica, di storia della letteratura, di storia della cultura, prenda a considerare qualche figura, opera, aspetto di quell'età: così è per la voce *Illuminismo* (anch'essa nell'*Enciclopedia italiana*), altrettanto robusta e limpida, e attenta così all'insieme come ai singoli momenti di quel moto di pensiero e di azione; scritto non occasionale o isolato, poiché scaturito pur esso dagli sviluppi della sua meditazione che dal Rinascimento spazia all'età moderna soffermandosi su alcuni momenti cruciali e decisivi e rilevandone i nessi e i contrasti. Ne son testimonianza le pagine che in certo senso si ricongiungono a quella voce, sull'idea d'Europa e sull'idea di nazione, tema a lungo perseguito da Chabod che ne fece oggetto di più corsi universitari: la prolusione romana, *L'idea di Europa* (ne *La rassegna d'Italia*, 1947) e *L'idea di nazione* (dispense a stampa, Roma, 1947). Ne trattò per la prima volta a Milano nel cupo inverno 1943-44, e ancor oggi quelli che gli furon discepoli ci ricordano che significassero in tal momento le lezioni di Chabod, che del resto anche negli anni precedenti trattando di temi in apparenza più staccati dalla realtà presente, aveva fatto sentire loro la maestà severa della storia, il valore morale ed educativo della ricerca della verità, sicché quelle lezioni tutte e l'aula stessa in cui si tenevano

rimangono nella loro memoria in contrasto con la tristezza di quei tempi come un luogo ideale a cui è caro ancor oggi ritornare.

Si propose allora di portare pure fuori della scuola quella lezione e con Carlo Morandi ideò e diresse la rivista *Popoli* che nel colmo della guerra dall'aprile 1941 al maggio dell'anno seguente, quando fu costretta a sospendere le pubblicazioni, di contro alla sistematica deformazione del vero rappresentò con gli articoli dei suoi collaboratori (e furono tra essi i più illustri storici del tempo, nascosto taluno sotto falso nome) un richiamo al valore della storia, all'interesse che non può non essere in ogni uomo per la comprensione di tutto quello che è umano. Chi ha avuto tra le mani quei fascicoli ricorda il conforto che allora ne trasse: ma oltre lo specifico implicito significato politico è da rilevare il proposito in se stesso di superare con quella rivista il « divorzio fra la scienza degli specialisti e la cultura generale », per citare le parole del *Prologo*: « Noi non crediamo, vi si legge ancora, alla fatalità di simili divorzi; e pensiamo che, in luogo di rinchiudere in compartimenti stagni nettamente differenziati erudizione da specialisti e cultura generale, sia possibile far scaturire la seconda dalla prima, traducendo in una narrazione viva, efficace, colorita, ma precisa e sicura, il frutto di ricerche lunghe e pazienti ». E in queste parole (che ci fan pensare a Carlo Cattaneo, come a Carlo Cattaneo ci fa pensare a distanza d'un secolo, la nuova rivista milanese) è al di là dell'occasione che le ha ispirate, un motivo costante della riflessione di Chabod sul compito dello storico.

Di essa ci rimangono, documenti di alto valore, alcuni scritti nei quali ricordando maestri suoi egli è venuto delineando in anni distanti l'uno dall'altro ma con la coerenza che gli era propria il suo ideale di storico e ci ha dato in tal modo il suo proprio ritratto con la sua professione di princìpi: lo scritto *In memoria di Pietro Egidi* (1929), l'articolo *Benedetto Croce storico* (1952) — e sarà pure da vedere nell'*Omaggio a Benedetto Croce* a cura della R.A.I. (1953) il più breve saggio *La storiografia* —, l'articolo necrologio *Friedrich Meinecke* (1955) compendiato per i Lincei (1957) e sul Meinecke il denso articolo-rassegna di tanti anni prima, *Uno storico tedesco contemporaneo*: *Federico Meinecke* (1927), ai quali scritti sarà da aggiungere l'importante articolo-recensione sul *Carlo V nell'opera del Brandi* (1940). In tutte queste pagine è evidente l'interesse suo per l'aspetto artistico-letterario dell'opera storica, sia che egli insista sul gusto e la cultura artistica dell'Egidi considerando l'arte e la poesia quasi porta della storia, sia che rilevi con insistenza negli scritti storici maggiori, minori e minimi del Croce l'attenzione al particolare e all'arte che quel particolare mette in debito risalto e, rammentando i due momenti della speculazione del maestro sulla storiografia, dimostri pur accettando ' la storia come problema ' di non rinunciare per essa alla ' storia come narrazione ', sia che del Meinecke ricordi con insistenza la « ricerca del ' lebendig ', del ' seelisch ', non delle categorie logiche e del ' Begriff ' », e la « capacità di dar corpo e sangue all'idea astratta concretandola nei tempi e negli uomini » (« Gli ultimi balzano nella luce dell'esposizione non irretiti e freddi per astrattismo schematico ma pieni di vita e di movimento »), sia infine nel rilievo dato nell'articolo sul Brandi alla figura dell'imperatore,

oggetto precipuo di quello storico, « rimanendo sullo sfondo i problemi generali dell'impero e entrando in gioco solo quando diventano parte integrante della *sua* vita intima, solo in quanto cioè siano problemi ' visti ' e ' sentiti ' da lui », non già che egli facesse sua propria questa maniera storiografica in genere e in particolare quel modo di trattare la storia di Carlo V, che egli non avrebbe saputo, e difatti non seppe, senza prendere in esame « i problemi generali dell'impero » e dei domini singoli del sovrano, ma perché anch'egli era attratto dalla figura di Carlo V e dai problemi suoi intimi e dalle sue contradizioni e se non la storia tutta almeno parte di essa sentiva in questo caso e in ogni altro dover essere rivolta allo studio dell'individuo, della singola dominante personalità. Non era in questo gusto per la narrazione, per il ritratto, per gli aspetti caratteristici di un'epoca, di un ambiente, un puro interesse retorico-formalistico e nemmeno una propensione estetizzante per il colore, per la rappresentazione artistica in se stessa del personaggio o di un'epoca (anche se giovane fu attratto, pur mantenendo uno spirito di critico distacco, da storici o pseudo-storici così orientati, e in particolare dal maggiore di essi, il Huizinga), ma con la consapevolezza dell'ineliminabile problema formale della storia, la coscienza, segno di autentica vocazione storica, del valore del singolo, del particolare, dell'individuo e della congiunta esigenza di una rappresentazione artisticamente adeguata per metterlo in giusta luce. È qui, ben più che una questione di oratoria o didascalica storica: ché per questa via Chabod, pur alieno dal teorizzare, viene a toccare, e ne è consapevole, un problema essenziale della storia, come più chiaramente appare nell'articolo sul Croce storico, di cui non soltanto rifiuta, come è stato notato, il provvidenzialismo, residuo metafisico del pensatore-storico, ma la risoluzione dell'individuo nell'opera e di questa nella creazione dell'universale Spirito, opponendo a questo Croce il Croce dall'inesausto interesse per il particolare e mostrando diffidenza per la storia etico-politica quand'essa accenni a risolversi in una sorta di super-storia che si libra, per così dire, al disopra delle contingenze. Così il nostro storico si affiancava a quanti nell'interno dello stesso crocianesimo in diversi campi e da diversi punti di vista ne criticavano le sopravvivenze metafisiche e in particolare la negazione della realtà dell'individuo. Ma è da aggiungere che in questa simpatia per la storia-narrazione, la storia-ritratto (nella quale è implicito un motivo filosofico) lo confortava una tradizione storica, memorialistica, letteraria che gli era familiare e di cui sentiva l'insegnamento come ancora attuale. Al di là dei grandi storici dell'Ottocento erano gli esempi italiani e francesi (nelle due letterature fu egualmente versato, e da critici letterari e moralisti ebbe stimoli e suggerimenti non meno che da storici propriamente detti); se pure per la complessità dei suoi interessi a quel gusto egli non poté del tutto abbandonarsi e fu portato ad affrontare ricerche di altro ordine che non eran tali da concedergli l'agio di una narrazione di fatti, di una rappresentazione di figure.

Rimangono, per tacer di altri esempi di questo Chabod, certe notazioni psicologiche del giovanile *Machiavelli*, del *Botero*, del discorso sul Giovio e finissime alcune dello studio *Per la storia religiosa dello*

stato di Milano: ma all'antica ambizione gli è stato dato abbandonarsi più pienamente, come è noto, con l'opera maggiore, il primo volume della *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896* e particolarmente nei ritratti magistrali con cui si conchiude. Non è qui il luogo di dire dell'importanza di questo volume le cui origini risalgono all'incarico affidatogli dall'ISPI nel 1936, per consiglio di Gioacchino Volpe, di una storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896 e che col titolo di *Premesse* doveva preludere ad una ampia sistematica trattazione (nel frattempo Chabod aveva pure preparato il primo volume della seconda serie dei *Documenti diplomatici italiani*, del periodo 21 settembre - 31 dicembre 1870): ma si deve rammentare come queste *Premesse* vadano ben al di là della politica estera tecnicamente intesa, delineando un ampio quadro che abbraccia insieme l'Italia e l'Europa e la politica estera e quella interna e il travaglio ideale degli anni intorno al '70, che videro con la guerra franco-prussiana il tramonto di un'età non soltanto politica e l'affacciarsi, col dissolversi di antichi miti e ideali, di nuovi problemi, nuove esigenze, nuovi contrasti. Per questo, nonostante il titolo che sembra delimitare una zona di ricerca propria a specialisti, il libro vuol essere letto e meditato anche da chi attenda a tutt'altri studi, alla critica e alla storia letteraria ad esempio, poiché ci offre come forse pochi altri lo sfondo ideale e psicologico anche delle opere poetiche e letterarie che si ebbero in quel tempo. Del Carducci in particolare (di cui sovente in queste pagine è fatta menzione), non soltanto per il nuovo mito di Roma, illustrato anch'esso da Chabod, ma direi per la poesia sua tutta, nata appunto in un momento di crisi individuale (negli anni intorno al '70) che viene a coincidere con la crisi dell'Italia e dell'Europa, così a fondo indagata dal nostro storico: così che esso riesce, pur senza proporselo, a dare un importante contributo allo studio del poeta delle *Rime nuove* e delle *Barbare*, non più, come troppe volte retoricamente fu ripetuto, ultimo poeta del Risorgimento, bensì nelle sue contradizioni, negli accenti lirici come in quelli oratorî poeta caratteristico di quest'età postrisorgimentale. E come per il Carducci (per cui le sue pagine mi furono di valido aiuto trattandone in un corso universitario), così il libro può venire incontro a studiosi di altri letterati o di altri temi: mi basti ricordare come, nel preparare per questo « Giornale » l'articolo sulla ristampa dei *Canti popolari del Piemonte*, Benvenuto Terracini vi ricercasse e trovasse quel ritratto di Costantino Nigra, che bene ci illumina sulla genesi remota della raccolta, sugli interessi poetici e folcloristici, sul fondo romantico del diplomatico gentiluomo e poeta, amoroso raccoglitore dei canti della sua terra.

Il volume uscì nel 1951: secondo la sua consuetudine di lavoro l'autore lo aveva lentamente preparato mentre attendeva a studi intorno a soggetti del tutto diversi. Poiché tale fu l'attività sua tutta di studioso: una meditazione costante e un approfondimento di temi su cui tornava e ritornava, in corsi universitari, in pubblicazioni sparse, né è possibile delimitare entro periodi ben definiti questo o quell'oggetto del suo studio. Si direbbe pure che per quanto maturo e fermo fosse il suo giudizio egli considerasse in certo senso provvisori i risultati del suo studio e tali da attendere ulteriori appro-

fondimenti. Forse anche per questo non provvide a far ristampare taluno dei suoi lavori esauriti e altri affidò a pubblicazioni in tiratura limitata o non facilmente reperibili, sì che accade che di uno storico di così vasti interessi e che ha segnato un'orma così profonda in tutti gli argomenti da lui affrontati, talora non si conoscano scritti anche importanti. Per questo molto opportuna è stata la pubblicazione in Inghilterra degli studi sul Machiavelli e del saggio sul Rinascimento del '42 con rettifiche e aggiornamenti e una utilissima bibliografia sul Rinascimento radicalmente rifatta e con una simpatica introduzione di Alessandro Passerin d'Entrèves (*Machiavelli and the Renaissance*, translated by D. Moore, London, 1958): ma si attende ora la raccolta dei suoi studi in tre volumi, per i quali egli stese lo schema e che saranno curati dagli amici e pubblicati dall'editore Einaudi; e forse altro ancora sarà ristampato dei corsi universitari. Pronta sembra essere la *Storia di Milano nell'età di Carlo V*, preparata per la Fondazione Treccani: e stesa una parte del volume sulla *Politica estera italiana*, che doveva seguire quello sulle *Premesse*. Avremo così compiuta dinanzi a noi l'opera sua e meglio sarà dato intendere quel che Chabod abbia rappresentato negli studi storici del nostro secolo.

Ma l'opera sua non è tutta in queste pagine, anche se così suggestive e stimolanti per chi pure non l'abbia conosciuto di persona, bensì nel suo insegnamento inteso nel senso più vasto, nella virtù che esso ebbe e che continua, possiamo pensarlo, ad operare nei discepoli. Ce ne è testimonianza il ricordo che di lui serbano gli studenti degli anni milanesi che ancor oggi ne parlano con commossa riverenza (e con queste testimonianze, che ci è dato cogliere nella conversazione o, come è accaduto a Giorgio Falco, nelle note ai margini di dispense, si dovrà tener presente la bella commemorazione ancora inedita tenuta da G. P. Bognetti alla Società storica lombarda); e il senso di smarrimento e come di abbandono provato dai suoi allievi della Scuola napoletana, da lui più che diretta formata e informata. Potremmo qui riportare le parole che ci son giunte di taluno di quei discepoli: ma di lui maestro, e maestro a Napoli non sembra di poter dire meglio di quanto abbia detto il presidente di quell'Istituto, Raffaele Mattioli, nella commemorazione dinanzi al Consiglio direttivo. « Nell'insegnamento... Chabod sembrava sfogare la sua più vera vocazione, e allora, sia che dettasse una lezione sia che esaminasse un piano di ricerche, si allentava sul suo volto quell'espressione preoccupata e un poco ansiosa che di solito rifletteva candidamente l'inquietudine, viva fino al tormento, di uno spirito consacrato, con devozione quasi religiosa, allo studio delle vicende umane di ieri e di oggi, di secoli fa e di sempre. Ma nella discussione o nel colloquio, *inter paucos* o a quattr'occhi, la gioia della comunicazione, l'impeto vivo del pensiero che sgorga dal profondo dell'animo e suscita e accende in un altro animo nuovi pensieri e nuove verità e anche nuovi dubbi, bastava a sopraffare l'alta malinconia della contemplazione e lasciava libero corso a quel fondo di tenerezza, a quel pudico bisogno di compagnia spirituale, a quella direi fideistica certezza nella virtù del fare e dell'investigare, che erano il cuore e il palpito della sua scabra, non rude personalità » (*Commemorazione di Federico Cha-*

bod..., Napoli, 1960). Così, amici discepoli colleghi l'abbiamo conosciuto; così ci sta dinanzi esempio e vorrei dire monito non soltanto per quelli fra noi che professano le discipline storiche.

MARIO FUBINI.

Una bibliografia degli scritti di Chabod ha curato per il fascicolo sopra ricordato della « Rivista storica italiana » (anno LXXII, 1960, fascicolo IV) Luigi Firpo, premettendovi alcune pagine sul carattere delle pubblicazioni dello storico scomparso. Secondo la tradizione diamo qui notizia della collaborazione a questo « Giornale », aggiungendo due numeri, piccola lacuna, alla bibliografia del nostro diligentissimo amico:

Recensione a F. von Bezold, *Stato e società nell'età della Riforma*, Venezia, 1927 e E. Gothein, *Stato e società nell'età della Controriforma*, Venezia, 1927, vol. **90**, pp. 363-64.

Recensione a A. Spekke, *Alt-Riga im Lichte eines humanistischen Lobgedichts*, Riga s. a. (ma 1929), vol. **94**, pp. 170-71.

LEO SPITZER

Nacque a Vienna nel 1887 e a Vienna si formò alla scuola del linguista positivista Wilhelm Meyer-Lübke, laureandosi il 1910 con la dissertazione, edita nel 1913, su *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*. Fu professore di Filologia romanza nelle Università di Marburg a. L. (1925-30), Colonia (1930-33), Istanbul (1933-36) e, dal 1937 sino alla fine della carriera, alla Johns Hopkins University di Baltimora. Nel maggio scorso, aveva tenuto due acclamate lezioni all'Università di Roma, con la prima delle quali illustrava *Lo sviluppo di un metodo* (la leggeremo in « Cultura neolatina » e parzialmente in « Ulisse ») e con la seconda dava esempio delle proprie ricerche, esaminando un brano di Rabelais, l'autore dei suoi anni giovanili. Nel giugno venne proposto Socio straniero dell'Accademia dei Lincei, la cui Classe delle Scienze morali nel 1955 gli aveva conferito il Premio Feltrinelli per la Filologia e Storia letteraria. Partecipò al Congresso di Lingua e Letteratura di Liegi. Tornato a Forte dei Marmi, dove da qualche anno godeva trascorrere parte dell'estate, ebbe la vita stroncata (il 16 settembre) da un inesorabile attacco cardiaco.

La Vienna del giovane filologo (di cui v. *Linguistics and literary history*, pp. 2 sg.), « gaia e amante dell'ordine, scettica e sentimentale, cattolica e pagana, era riboccante di adorazione per le forme di vita francesi »; e tuttavia lo Spitzer non trovava nei corsi di filologia galloromanza del Meyer-Lübke, e quasi non trovava nei corsi di storia letteraria di Philipp August Becker, « alcuna immagine del popolo di Francia o dello spirito francese della sua lingua ». Malgrado però i modi di insegnare dei due grandi Maestri, la tesi di laurea su Rabelais poteva apparire, così nel titolo come nel conte-

nuto, di impostazione tutt'altro che positivistica, ma anzi idealistica, crociana e vossleriana (esponeva già netto il proposito di dimostrare che « una caratteristica stilistica di Rabelais è l'espressione del suo modo di vedere, di tutto il suo orientamento artistico »): e costituì il prototipo dei successivi studi stilistici dello Spitzer.

Come sia stata possibile una tale « coincidenza » di attuazione pratica con teorie proprie di altro clima spirituale, e ancora ignote agli allievi dell'Università di Vienna, ha detto di recente e più volte lo stesso Spitzer, dopo che l'attenzione generale si fu concentrata particolarmente su la natura e le ragioni del suo metodo: ossia quando la sua opera, intorno al 1954, intorno cioè all'anno della pubblicazione degli scritti di *Critica stilistica e storia del linguaggio* (Bari, Laterza), ebbe raggiunto in Italia, e per riflesso altrove, nuova e più vasta risonanza, nuovi e fervidi proseliti. (Qui si ricordi subito l'altra silloge spitzeriana, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, Torino, Einaudi, 1959, a cura e con molto intelligente Introduzione di Pietro Citati). Parve che risultasse definitivamente formulato il metodo di lavoro che il Maestro della stilistica seguiva da tempo. Di più e soprattutto, immessa l'opera spitzeriana nel clima appropriatissimo dell'Italia, — la nazione « nativamente preparata ai problemi della forma » e abituata, anche dalla filosofia dell'arte di Croce, « a valutare gli scrittori secondo la loro originalità stilistica », — sembrò legittimo, imposto dalle cose stesse, stabilire la « filiazione » Croce - Vossler - Spitzer.

Ma lo Spitzer (cfr. « Cultura moderna » della Casa Laterza, dicembre 1954, pp. 17 sg.) chiarì e fermò che nel suo primo orientarsi « paradossalmente » in direzione crociana dové agire, in realtà, una grande figura dominante tutti i Viennesi degli anni in cui egli si veniva addestrando alla filologia: la figura del naturalista e medico Sigmund Freud. « La sua teoria dei 'complessi', che spiega certe aberrazioni morbose dalla norma psicologica come deviazioni costanti e sistematiche, poteva essere trasferita alla lingua particolare, o allo stile, di una personalità di scrittore »: le cui deviazioni stilistiche dalla norma o uso comune « sembravano ubbidire a un sistema che doveva trovarsi nel suo essere psichico ». « *Oratio vultus animi*. Si tratta pertanto di inferire un *animus* dalla *oratio* » e di adottare il metodo del movimento circolare dal dettaglio (linguistico) al tutto (psichico) e viceversa. Come lo Spitzer ha ribadito e precisato negli « Studi francesi » del maggio-agosto 1959 (p. 200, n.), « il metodo 'de la grammaire à l'homme' è buonissimo, a due condizioni: 1) che i 'petits faits vrais' della grammatica siano davvero *fatti*; 2) che dopo di aver proceduto dal dettaglio (grammaticale o altro) alla radice umana dello scrittore il critico intraprenda il viaggio in senso contrario, cioè dall'uomo ad *altri* dettagli dell'opera per assicurarsi che la radice umana sia stata giustamente intuita. Così si sviluppa e si compie quello che si chiama il 'metodo circolare' (non vizioso) della critica letteraria ».

Così lo Spitzer, con l'impostazione naturalistica freudiana (cosciente) e, aggiungiamo, quella umanistica di Wilhelm Dilthey (inconscia; per cui v. *Critica stilistica e storia del linguaggio*, p. 131),

dispose degli strumenti idonei « per praticare l'analisi stilistica concreta, generosamente accettata dal Croce come realizzazione delle sue idee teoriche ». Il quale Croce, « natura eminentemente sintetica, poteva con estrema finezza definire e giudicare lo stile personale dei suoi autori; ma il lavoro analitico sui dettagli della lingua personale dello scrittore, e il riferimento dei dettagli a tutto il 'cosmo stilistico' di tale lingua, non erano cose che lo interessassero. È pur strano come correnti così diverse nei loro punti di partenza possano convergere e fondersi in una pratica con la quale, su un piano teorico, esse non avevano originariamente nulla di comune ».

Di altre esigenze lo Spitzer sentì via via l'istanza, nelle sue descrizioni stilistiche, quanto più mirava a rendere queste concrete e rifinite nei particolari. Bisognava svincolarsi dalla psicanalisi freudiana e volgersi allo studio della struttura (il che accadde negli anni dopo il '30: e le due forme di ispirazione furono ben individuate da Mario Fubini). Bisognava far rientrare nello studio stilistico la storia (storia di idee, di ambienti culturali, di generi) e badare alla preziosa testimonianza delle fonti (cfr. la lezione *Lo sviluppo di un metodo*). In breve, a un certo momento era da parlare non più di « critica stilistica », di « studi stilistici e letterari », ma di « studi letterari ». « Se è una buona ginnastica per la lettura attenta, la stilistica può essere solo una delle ancelle della comprensione artistica ». Che è anche l'avvertimento di Benedetto Croce.

Certo lo Spitzer, più che a riflettere su questioni teoriche, ci inviterebbe a considerare la mole dei suoi lavori: che è vasta ed è solida, e al suo centro ha le *Stilstudien* (1928), le *Romanische Stil- und Literaturstudien* (1932), la *Linguistics and literary history* (1948), gli *Essays in historical semantics* (1948). Nello scorso 1959 è uscito in luce l'imponente volume di *Romanische Literaturstudien*, che fa posto all'attività degli anni dal 1936 ai 1956 e destina, oltre che tre studi alla letteratura latina medievale e umanistica, tutt'una sezione alla letteratura italiana. Della quale sezione ecco gli argomenti: Il testo e il valore artistico del Ritmo cassinese, Il Cantico di frate Sole, Il Detto del gatto lupesco (pubblicato dapprima in questo nostro « Giorn. stor. »), A proposito del *Mare amoroso*, L'episodio di Travale, Il problema estetico della poesia *For de la bella cayba* (su cui Spitzer è tornato ne « Le lettere italiane » di quest'anno 1960), Studi danteschi, *Crai, poscrai, postquacquera* (Pulci), Sulla costruzione dei *Trionfi* del Petrarca. L'originalità della narrazione dei *Malavoglia* di Verga. E altro è da registrare, come: Nuove osservazioni sul testo del Ritmo su S. Alessio, in questo « Giornale », CXXXIII, 1956; Osservazioni al testo del Detto d'Amore, ibid., CXXXIV, 1957; Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino (e un piccolo contributo alla storia del sonetto), in « Cultura neolatina », XVIII, 1958; La particola *s'* nei canti popolari del Piemonte, in « Arch. glott. ital. », XLIII, 1958; e cfr. « Lingua nostra ». D'altronde al romanista Spitzer capitò molto presto di esercitare l'acume su cose d'Italia: risalgono al 1921 la raccolta di *Italienische Kriegsgefangenenbriefe* (messa insieme quando lo Spitzer era addetto alla censura) e *Die Umschreibungen des Begriffes « Hunger »*; al 1922 si ri-

porta l'*Italienische Umgangssprache*. E ogni ricerca mostra lo ' sperimentatore ' che è attratto al particolare (il tutto immane nel fatto anche più piccolo), fedele alla filologia non delle ardimentose costruzioni, ma dell'*hic et nunc* (cfr. Fubini in questo « Giornale », CXXXII, 1955, p. 427).

Com'è naturale, l'impeto del critico geniale può condurre a qualche conclusione che, segnatamente forse lungo l'attività più recente, lasci perplessi. Ma siamo sempre dinanzi (come scrive Emilio Cecchi nel « Corriere della Sera » del 17 settembre) a « uno dei più singolari e compiuti maestri », che è anche scrittore di grandi qualità: « e molti sottili ricami del suo pensiero, molte scoperte del suo gusto, sarebbero rimasti inafferrabili, senza la virtù della sua arte », del suo stile (1).

ALFREDO SCHIAFFINI.

Collaborazione al « Giornale »:

Il « Detto del Gatto Lupesco », vol. 133, pp. 1 sgg.
Nuove osservazioni sul testo del « Ritmo su S. Alessio », ib., pagine 202 sgg.
Osservazioni sul « Detto d'Amore », vol. 134, pp. 77 sgg.

(1) Vedo che nel n. 44-45, del maggio-agosto 1960, di « Nuovi Argomenti » sono state poste a varii critici *8 domande sulla critica letteraria in Italia*, la 2ª delle quali è la seguente: « La critica stilistica (Spitzer, Auerbach) ha messo radici in Italia? Quali ne sono i pericoli? Quali ne sono i vantaggi? ».

INDICE ALFABETICO

DELLE RASSEGNE, DEL BOLLETTINO E DEGLI ANNUNZI

In quest'Indice, che comprende l'intera annata (vol. CXXXVII), sono registrati i nomi degli autori e degli editori; i titoli delle opere sono dati per lo più in forma abbreviata.

Ageno F., *Osservazioni sulla struttura e la lingua del Cantico di frate Sole*, 307.

Alfieri V., *Commedie*, ed. F. Forti, voll. I, II e III, 288.

Angelini C., v. Manzoni, 439.

Auerbach E., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel M. Evo*, 461.

Auréas H., *Carlo Porta*, 294.

Bacchelli R., *Non ti chiamerò più padre*, 308.

Baldacci L., *Poeti minori dell'800*, 298.

Bergin Th. G., *Il c. IX del Parad.* (Nuova Lect. Dantis), 272.

Bianchi E., v. Petrarca, 246.

Boccaccio G., *Decameron*, ed. M. Marti, 409.

Boccaccio G., *Decameron*, ed. V. Branca, 409.

Boccaccio G., *Rime, Caccia* di *Diana*, ed. V. Branca, 409.

Bonomo G., *Caccia alle streghe*, 308.

Bonora E., *Stile e tradizione. Studi sulla letter. ital. dal Tre al Cinquecento*, 466.

Braccesi R., *Il problema del Parini*, 287.

Bragaglia A. G., v. *La Piazza*, 314.

Branca V., v. Momigliano, 145.

Branca V., *Il Cantico di frate Sole*, 307.

Branca V., v. Boccaccio, 409.

Bourciez J., *L'énigme du « Corbaccio »*, 410.

Caravaggi G., *Folgore da S. Gimignano*, 605.

Carducci G., v. Petrarca, 246.

Caretti L., v. Tasso, 83.

Caretti L., v. Parini, 285.

Caretti L., *Le carte alfieriane; Raccolta Cora*, 311.

Carrara E., v. Petrarca, 246.

Cervellati A., v. *La Piazza*, 314.

Chiappelli F., *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, 83.

Chiappelli F., v. Tasso, 83.

Chimenz S. A., *Il c. XIX del Parad.* (Nuova Lect. Dantis), 272.

Chimenz S. A., *Il c. XXVII dell'Inf.* (Nuova Lect. Dantis), 272.

Contini G., v. Petrarca, 246.

Cremonesi C., v. Prefazioni, 469.

Dazzi M., v. *Fiore lir. venez.*, 310.

Dazzi M., v. Lamberti, 611.

Del Beccaro F., v. Pascoli, 631.

De Sanctis F., *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, ed. F. Ferri, 302.

Dizionario Ricordi di Musica, 633.

Fabi A., v. Toschi, 641.

Fantuzzi G., v. Porta, 625.

Ferrari S., v. Tasso, 83.

Ferrari S., v. Petrarca, 246.

Ferri F., v. De Sanctis, 302.

Finoli A. M., v. *Prefazioni*, 469.

Fiore della lirica veneziana (Il), ed. M. Dazzi, 310.

Flora F., v. Tasso, 83.
Folklore Modenese, Atti e Memorie, 315.
Forti F., v. Alfieri, 288.
Fubini M., *Romanticismo italiano*, 319.
Fubini M., v. *Lirici del '700*, 319.

Galli L., v. Svevo, 316.
Getto G., *Francesco dAssisi e il Cantico di frate Sole*, 306.
Getto G., *Vita di forme e forme di vita nel « Decameron »*, 409.
Giannone P., *Vita scritta da lui medesimo*, 471.
Ginobili G., *Indovinelli, scioglilingua, proverbi marchigiani*, 315.
Guicciardini F., *Carteggi*, vol. IV, ed. R. Palmarocchi, 608.
Guicciardini F., *Carteggi*, voll. V, VI, VII, VIII, ed. P. G. Ricci, 608.

Hershel G. H., Simches S. O., *A Bibliography of homage Studies (Modern Italian language)*, 318.

Jannini P. A., *La fortuna di Apollinaire in Italia*, 317.

Lamberti A., *Ceti e classi del '700 a Venezia*, ed. M. Dazzi, 611.
Leydi R., v. *La Piazza*, 314.
Leydi R. e Mezzanotte Leydi R., *Marionette e burattini*, 639.
Lirici del Settecento, edd. B. Maier, M. Fubini, 319.
Lopriore G. I., *Osservazioni sul « Corbaccio »*, 410.
Lugli V., *Bovary italiane*, 316.

Macchia G., v. Studi Trompeo, 154.
Maier B., v. *Lirici del '700*, 319.
Malagoli L., *Timbro della prosa e motivi dell'arte, nel « Filocolo »*, 409.
Manzoni A., *I Promessi Sposi*, ed. C. Angelini, 439.
Manzoni A., *Le tragedie*, ed. nazion. di I. Sanesi, 439.
Marino G. B., *Dicerie sacre* e *La Strage de gl'Innocenti*, ed. Pozzi, 598.
Martellotti G., v. Petrarca, 246.
Marti M., v. *Poeti giocosi*, 105.
Marti M., v. *Prosa del '200*, 265.
Marti M., v. Boccaccio, 409.
Masotti Biggiogero G., *Vita e opere di L. Pacioli*, 281.
Mazzali E., *Cultura e poesia nell'opera del Tasso*, 83.
Mazzali E., v. Tasso, 83.
Menarini A., v. *La Piazza*, 314.
Mezzanotte D., v. *La Piazza*, 314.
Mezzanotte Leydi R., v. Leydi, 639.
Momigliano A., *Saggi goldoniani*, ed. V. Branca, 145.
Momigliano A., v. Parini, 285.
Monteverdi A., *Un libro d'Ovidio e un passo del « Filocolo »*, 409.
Musumarra C., *La sacra rappresentaz. della Natività nella tradizione italiana*, 282.

Natali G., *T. Tasso*, 83.
Natoli G., v. Studi Trompeo, 154.
Nicolini F., *Arte e storia nei « Promessi Sposi »*, 439.

Pabst W., *Venus als Heilige und Furie in Boccaccios Fiammetta--Dichtung*, 409.
Pacioli L., *De divina proportione*, ed. F. Riva, 281.
Palmarocchi R., v. Guicciardini, 608.
Palmieri F., v. *La Piazza*, 314.
Pandolfi V., v. *La Piazza*, 314.
Parini G., *Il Giorno e le Odi*, edd. A. Momigliano e L. Caretti, 285.
Pascoli G., *Lettere agli amici lucchesi*, 313 .
Pascoli G., *Lettere agli amici lucchesi*, ed. F. Del Beccaro, 631.

Perosa A., v. Rucellai, 465.
Petrarca F., *Le Rime*, edd. G. Carducci e S. Ferrari (presenta G. Contini), 246.
Petrarca F., *La vita di Scipione l'Africano*, ed. G. Martellotti, 246.
Petrarca F., *Prose*. Edd. G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, 246.
Petronio G., *Poeti minori dell'800*, 298.
Petronio G., *La posizione del « Decameron »*, 409.
Piantanida S., v. *La Piazza*, 314.
Piazza (La). Spettacoli popolari, di vari autori, 314.
Platzeck E. W., *Das Sonnenlied des heiligen Franziskus von Assisi*, 307.
Poeti giocosi del tempo di Dante (ediz. M. Marti), 105.
Porena M., *Scritti leopardiani*, 627.
Porta C., *Poesie*, ed. G. Fantuzzi, 625.
Pozzi G., v. Marino, 598.
Prefazioni (Le) ai primi grandi vocabolari europei, edd. A. Viscardi, M. Vitale, A. M. Finoli, C. Cremonesi, 469.
Prosa (La) del Duecento, edd. C. Segre, M. Marti, 265.

Raccolta tassiana della Bibliot. Civ. di Bergamo, 309.
Raimondi E., v. Tasso, 83.
Raimondi E., v. *Trattatisti e narratori del '600*, 598.
Resta G., *Studi sulle lettere del Tasso*, 83.
Ricci P. G., v. Petrarca, 246.
Ricci P. G., v. Guicciardini, 608.
Riformatori lombardi, piemontesi e toscani, ed. F. Venturi, 150.
Rimatori comico-realistici del Due e Trecento, ed. M. Vitale, 117.
Riva F., v. Pacioli, 281.
Romanò A., *Il codice degli abbozzi (Vat. lat. 3196) del Petrarca*, 246.
Rucellai G., *« Il Zibaldone Quaresimale »*, vol. I, ed. A. Perosa, 465.
Ruggieri M. R., *Medioevo e umanesimo, materia e stile in G. Boccaccio*, 409.

Salinari C., *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*, 485.
Sanesi I., v. Manzoni, 439.
Sansone M., *Il c. I del Parad.* (Nuova Lect. Dantis), 272.
Sapegno N., *Pagine di storia letteraria*, 318.
Sasso G., *N. Machiavelli. Storia del suo pensiero politico*, 140.
Segre C., v. *Prosa del '200*, 265.
Schick C., *Il linguaggio*, 638.
Short-title Catalogue of books printed in Italy, etc. (1465-1600), *now in the British Museum*, 317.
Svevo Veneziani L., *Vita di mio marito*, 316.
Studi sulla letteratura dell'800 in onore di P. P. Trompeo, (edd. G. Macchia e G. Natoli) 154.

Tasso T., *Tutte le poesie*, vol. I (Gerus. liberata), ed. L. Caretti, 83.
Tasso T., *La Gerusalemme liberata*, ed. F. Chiappelli, 83.
Tasso T., *La Gerusalemme liberata*, ed. S. Ferrari (presenta E. Raimondi), 83.
Tasso T., *Prose*, ed. E. Mazzali, (presenta F. Flora), 83.
Tasso T., *Dialoghi*, ed. E. Raimondi, 83.
Timpanaro S., *Postille al Leopardi filologo*, 312.
Toschi P. e Fabi A., *Buonsangue romagnolo*, 641.
Trattatisti e narratori del Seicento, ed. E. Raimondi, 598.

Varii Autori, *Torquato Tasso* (studi), 83.
Venturi F., v. *Riformatori del '700*, 150.
Vidossi G. - Bárberi Squarotti G., *Uccelletti cipriani*, 409.
Vinay G., « *Studi Medievali* », 639.
Viscardi A., v. *Prefazioni*, 469.
Vitale M., v. *Rimatori comico-realistici*, 117.
Vitale M., v. *Prefazioni*, 469.

Warnier R., v. Jannini, 317.
Wilkins E. H., *Studies in the Life and Works of Petrarch*, 246.
Wilkins E. H., *Petrarch's Eight Years in Milan*, 246.
Wilkins E. H., *The « Epistolae Metricae » of. Petrarch. A. Manual*, 246.
Whitfield J. W., *A Short History of Italian Literature*, 318.
Wis R., *G. Leopardi, biografia*, 641.

INDICE DELLE MATERIE DEL VOLUME CXXXVII

CARLO DIONISOTTI, *Per la data dei « Cinque Canti »* . . . Pag. 1

ROBERTO TISSONI, *Saggio di commento stilistico al « Candelaio » - Dedicatoria alla Signora Morgana* . . . . . » 41

MARIA TERESA CATTANEO, *Note sulla poesia di Guittone*: I. *Le rime d'amore*; II. *Le canzoni politiche* . . . . . 165 e 325

ADOLFO JENNI, *Pascoli tecnico* . . . . . » 368

MARIO MARTI, *Sulla genesi del realismo dantesco* . . . . . » 497

ANTONIA BENVENUTI, *Tradizioni letterarie e gusto tardogotico nel Canzoniere di M. M. Boiardo* . . . . . » 533

VARIETÀ

FURIO FELCINI, *Premesse a una rilettura del Pascoli* . . . » 61

FRANCA AGENO, *A proposito di una fonte sacchettiana* . . . » 204

FRANÇOIS SECRET, *Umanisti dimenticati* . . . . . » 218

LUIGI FIRPO, *Una inedita biografia settecentesca del Boccalini* . » 228

GIULIA BORGESE, *Una lettera inedita di Francesco Algarotti* . » 239

LANFRANCO CARETTI, *Inediti alfieriani* . . . . . » 394

FRANCESCO MAGGINI, *Per l'interpretazione di alcuni passi danteschi* . . . . . » 593

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Studi tasseschi*: VARII AUTORI, *Torquato Tasso*; — T. TASSO, *Tutte le poesie*, a cura di Lanfranco Caretti, Vol. I. *La Gerusalemme liberata*; — FREDI CHIAPPELLI, *Studi sul linguaggio del Tasso epico*; — T. TASSO, *La Gerusalemme liberata*, comm. di Fr. Chiappelli; — ETTORE MAZZALI, *Cultura e poesia nell'opera di T. Tasso*; — GIANVITO RESTA, *Studi sulle lettere del Tasso*; — T. TASSO, *La Gerusalemme liberata*, a cura di S. Ferrari, nuova ed. riveduta da P. Papini, nuova presentaz. di E. Raimondi; — GIULIO NATALI, *Torquato Tasso*; — T. TASSO, *Dialoghi*, ediz. critica a cura di E. Raimondi; — T. TASSO, *Prose*, a cura di E. Mazzali, premessa di F. Flora . » 83

ETTORE BONORA, *Studi petrarcheschi*: FRANCESCO PETRARCA, *Prose*; — FRANCESCO PETRARCA, *La Vita di Scipione l'Africano*; — ANGELO ROMANÒ, *Il Codice degli abbozzi (Vat. Lat. 3196) di Francesco Petrarca*; — FRANCESCO PETRARCA, *Le Rime*; — *The « Epistolae Metricae » of Petrarch. A Manual by* ERNEST H. WILKINS; — ERNEST HATCH WILKINS, *Studies in the Life and Works of Petrarch*; — ERNEST HATCH WILKINS, *Petrarch's Eight Years in Milan* » 246

ANTONIO ENZO QUAGLIO, *Studi sul Boccaccio*: GIOVANNI GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel « Decameron »*; — GIUSEPPE PETRONIO, *La posizione del « Decameron »*; — G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Mario Marti; — G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca; — RUGGERO M. RUGGIERI, *Medioevo e*

umanesimo, materia e stile in Giovanni Boccaccio; — GIUSEPPE VIDOSSI-GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Uccelletti cipriani* (*Decameron*, giorn. VIII, nov. X); — GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime, Caccia di Diana*, a cura di Vittore Branca; — ANGELO MONTEVERDI, *Un libro d'Ovidio e un passo del « Filocolo »*; — LUIGI MALAGOLI, *Timbro della prosa e motivi dell'arte del Boccaccio nel « Filocolo »*; — WALTER PABST, *Venus als Heilige und Furie in Baccaccios Fiammetta-Dichtung*; — GIUSEPPE ITALO LOPRIORE, *Osservazioni sul « Corbaccio »*; — JEAN BOURCIEZ, *L'énigme du « Corbaccio »* . . » 409

FAUSTO GHISALBERTI, *Studi manzoniani*: ALESSANDRO MANZONI, *Le tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe*, a cura di Ireneo Sanesi; — FAUSTO NICOLINI, *Arte e storia nei Promessi Sposi*; — ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Cesare Angelini . . . . . » 439

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Studi sulla prosa barocca*: GIOVANBATTISTA MARINO, *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi. — *Trattatisti e narratori del seicento*, a cura di Ezio Raimondi . . . . . » 593

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Poeti giocosi del tempo di Dante, a cura di M. MARTI (Cesare Segre), p. 105. — *Rimatori comici del Due e Trecento*, a cura di M. VITALE (Mario Marti), p. 117. — GENNARO SASSO, *Niccolò Machiavelli. Storia del suo pensiero politico* (Vittorio De Caprariis), p. 140. — ATTILIO MOMIGLIANO, *Saggi goldoniani*, a cura di VITTORE BRANCA (Ettore Bonora), p. 145. — *Riformatori lombardi piemontesi e toscani*, a cura di FRANCO VENTURI (Carlo Francovich), p. 150. — *Studi sulla letteratura dell'Ottocento, in onore di* PIETRO PAOLO TROMPEO (Emerico Giachery), p. 154.

La prosa del Duecento, a cura di CESARE SEGRE e di MARIO MARTI (d'Arco Silvio Avalle), p. 265. — *Nuova « Lectura Dantis »*, a cura di SIRO A. CHIMENZ: M. SANSONE, *Il canto I del Purgatorio*; SIRO A. CHIMENZ, *Il c. XIX del Paradiso*; Idem, *Il c. XXVII dell'Inferno*; THOMAS G. BERGIN, *Il c. IX del Paradiso* (Giacinto Margiotta), p. 272. — LUCA PACIOLI, *De divina proportione* (Alfredo Schiaffini), p. 281. — CARMELO MUSUMARRÀ, *La sacra rappresentazione della Natività nella tradizione italiana* (Giorgio Bárberi Squarotti), p. 282. — GIUSEPPE PARINI, *Il Giorno*, interpretato da ATTILIO MOMIGLIANO, nuova edizione a cura di LANFRANCO CARETTI (Luigi Poma), p. 285. — ROBERTO BRACCESI, *Il problema del Parini* (Luigi Poma), p. 287. — VITTORIO ALFIERI, *Commedie*, a cura di FIORENZO FORTI (Giuseppe Guido Ferrero), p. 288. — HENRI AURÉAS, *Carlo Porta* (Gennaro Barbarisi), p. 294. — L. BALDACCI, *Poeti minori dell'ottocento*; G. PETRONIO, *Poeti minori dell'ottocento* (Mario Puppo), p. 298. — FRANCESCO DE SANCTIS, *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, a cura di FRANCO FERRI (Luigi Ambrosoli), p. 302.

ERICH AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (Alfredo Schiaffini), p. 461. — *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*. I. *« Il Zibaldone Quaresimale »*, a cura di ALESSANDRO PEROSA (Riccardo Fubini), p. 465. — ETTORE BONORA, *Stile e tradizione. Studi sulla letteratura italiana dal tre al cinquecento* (Cesare Segre), p. 466. — ANTONIO VISCARDI, MAURIZIO VITALE, ANNA MARIA FINOLI, CARLA CREMONESI, *Le prefazioni ai primi grandi vocabolari delle lingue europee*. I. *Le lingue romanze: Vocabolario degli Accademici della Crusca, Dictionnaire de l'Académie Françoise, Vocabolario Portoguez e Latino, Diccionario de la lengua Castellana* (Franca Ageno), p. 469. — PIETRO GIANNONE, *Vita scritta da lui medesimo*, a cura di SERGIO BERTELLI (Mario Fubini), p. 471. — CARLO SALINARI, *Miti e coscienza del Decadentismo italiano* (Sergio Antonielli), p. 485.

GIOVANNI CARAVAGGI, *Folgore da San Gimignano* (Mario Marti), p. 605. — FRANCESCO GUICCIARDINI, *Carteggi*, a cura di ROBERTO PALMAROCCHI, vol. IV; a cura di PIER GIORGIO RICCI, voll. V, VI, VII, VIII (Gennaro Sasso), p. 608. — ANTONIO LAMBERTI, *Ceti e classi del '700 a Venezia*, a cura di MANLIO DAZZI (Antonio Enzo Quaglio), p. 611. — CARLO PORTA, *Poesie*, a cura di GABRIELE FANTUZZI (Dante Isella), p. 625. — MANFREDI PORENA, *Scritti leopardiani* (Emilio Bigi), p. 627. — GIOVANNI PASCOLI, *Lettere agli amici lucchesi*, a cura di FELICE DEL BECCARO (Emilio Bigi), p. 631. — *Dizionario Ricordi della musica e dei Musicisti* (Luigi Fassò) p. 633.

ANNUNZI

Si parla di: Studi francescani (G. Getto, G. Folena, L. Spitzer, E. W. Platzeck, F. Ageno, R. Bacchelli). — GIUSEPPE BONOMO. — *La raccolta tassiana della Bibl. Civica di Bergamo.* — MANLIO DAZZI. — LANFRANCO CARETTI. — SEBASTIANO TIMPANARO. — Lettere del Pascoli. — *La Piazza; Spettacoli popolari italiani.* — *Folklore modenese.* — GIOVANNI GINOBILI. — VITTORIO LUGLI. — Vita di SVEVO. — P. A. JANNINI. — *Libri italiani (1465-1600) al British Museum.* — *Bibliografia di studi «In onore di ....».* — J. W. WHITFIELD. — *Pagine di storia letteraria.* — *Lirici del Settecento.* — *Romanticismo italiano.* . . . . . *pag.* 306

Si parla di: CARLA SCHICK. — *Studi Medievali.* — ROBERTO LEYDY, RENATA MEZZANOTTE LEYDI. — PAOLO TOSCHI e ANGELO FABI. — ROBERTO WIS. — *Raccolta di scritti su Tommaso Casini* . . . . » 638

COMUNICAZIONI e APPUNTI

La partizione originaria dell'«Orlando Innamorato» (Giulio Reichembach) . . . . . » 157

Per una rilettura del Pascoli (Carlo Curto) . . . . . » 322

CRONACA

Stelloncini: Lettere del Muratori. — Convegno di filologia italiana. — Onoranze a E. H. WILKINS. — Corso di alta cultura della Fondazione Cini. — Onoranze a G. Vidossi, p. 160. — Rettifica Vicinelli, p. 643.

Necrologi: PIETRO PAOLO TROMPEO (Emerico Giachery) p. 163. — MARIA ORTIZ (M. F.), p. 323. — LUIGI PIETROBONO (Francesco Gabrieli), p. 324. — FORTUNATO PINTOR (Carlo Dionisotti), p. 488. — FEDERICO CHABOD (Mario Fubini), p. 644. — LEO SPITZER (Alfredo Schiaffini), p. 653.

CASA EDITRICE LOESCHER-CHIANTORE - TORINO

VIA VITTORIO AMEDEO, 18

LUDOVICO ACTIS-PERINETTI

GLI ILLUMINISTI ITALIANI

Una antologia dagli scritti di

FILANGIERI PAGANO BECCARIA GENOVESI GALANTI
DELFICO GIOIA

Nel quadro di un rinnovato interesse per il movimento illuministico, questa silloge si propone di mostrare la sostanziale complementarietà dei vari temi affrontati dai più vivi fra gli scrittori italiani settecenteschi inseribili nel moto dell'illuminismo europeo.

Estratti dalle opere del Filangieri, del Pagano, del Beccaria, di Pietro Verri, del Genovesi, del Delfico e di altri sono pertanto presentati allo scopo di illustrare gli atteggiamenti dell'illuminismo italiano di fronte ai problemi del diritto, della politica, dell'economia, della morale e della storia, ricercandone l'unitarietà non tanto nelle singole conclusioni quanto piuttosto nella comune ispirazione razionalistica e nella puntuale e precisa riaffermazione della responsabilità sociale e politica dell'intellettuale.

Classici della filosofia - Collana di testi
con introduzione e note diretta da
FRANCO LOMBARDI - Un vol. pp. XXVI-160

CLASSICI ITALIANI LOESCHER

Collana di testi con introduzione e note diretta da MARIO FUBINI

LUDOVICO ARIOSTO

ORLANDO FURIOSO

Introduzione e commento di LANFRANCO CARETTI

pp. XVI-506

L'opera è curata da Lanfranco Caretti, ordinario di letteratura italiana all'Università di Pavia, critico e filologo, specialista del Cinquecento letterario italiano. Il volume reca un'ampia introduzione che è un vero e proprio saggio critico sulla personalità e sull'arte dell'Ariosto ed è completata da una essenziale bibliografia. Il testo del Furioso è quello « critico » del Debenedetti riveduto dallo stesso Caretti nella sua edizione integrale del poema (ed. Ricciardi). La scelta è ricca e personale. Il commento è ampio e rigoroso: interpreta, illustra, indica le fonti. L'« appendice » contiene una antologia ragionata della critica ariostesca sino ai giorni nostri.

CARLO GOLDONI

LE OPERE

scelte e illustrate da ATTILIO MOMIGLIANO

Nuova presentazione di ETTORE BONORA

pp. XIV-426

A coronamento dei suoi decennali studi sul Goldoni, il Momigliano preparò la ricca scelta di opere che oggi si ristampa, conformemente alla prima e più ampia edizione del 1914. Corredata di note sobrie ed essenziali che, senza distrarre il lettore, gli forniscono le notizie necessarie per rettamente comprendere e richiamano la sua attenzione sugli aspetti più caratteristici dell'arte goldoniana, questa scelta per la sua finezza e la sua abbondanza è tuttora il migliore avviamento da offrire ai giovani per capire ed amare il Goldoni.

Ha curato la nuova edizione uno scolaro del Momigliano, Ettore Bonora, ben qualificato conoscitore del Settecento, il quale, per presentare il libro ai nuovi lettori, ha scritto un notevole saggio sugli studi goldoniani del suo Maestro.

SILVIO PELLICO

SCRITTI SCELTI

a cura di ANGELO ROMANÒ

pp. XII-284

Questa scelta di scritti del Pellico comprende in primo luogo le due opere per cui questo scrittore va celebre: la « Francesca da Rimini », che è considerata la sua prova più riuscita nel campo della produzione drammatica, e « Le mie prigioni », che sono in assoluto il suo capolavoro. Nel rimanente, infatti, la produzione del Pellico non gode di una notorietà altrettanto certa. E tuttavia egli operò efficacemente ed intensamente nell'ambito della cultura milanese del primo Ottocento, con un'attività che ebbe l'espressione più significativa nella collaborazione al « Conciliatore ».

L'antologia esclude i saggi critici composti per il « foglio azzurro »; ma presenta un'operetta curiosa, i capitoli di un romanzo di costume rimasto interrotto, nel quale gli echi dell'ironia settecentesca si fondono con un patetico impegno di tipo romantico: il « Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro ».

La scelta delle poesie è molto limitata, dal momento che l'opera poetica del Pellico non esce dai limiti di una produzione estremamente condizionata e convenzionale. Più ampia scelta è stata fatta sull'epistolario: sono lettere che accompagnano le vicende biografiche dello scrittore prima dell'avventura carceraria; oppure rispecchiano gli avvenimenti che caratterizzano la sua esistenza dopo la liberazione.

CASA EDITRICE LOESCHER-CHIANTORE - TORINO

VIA VITTORIO AMEDEO, 18

GIORNALE STORICO
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

MARIO FUBINI - NATALINO SAPEGNO
ALFREDO SCHIAFFINI - GIUSEPPE VIDOSSI

L. 3.000 (*Italia*) — L. 4.500 (*estero*) — Pubblicazione trimestrale.

RIVISTA DI FILOLOGIA
E DI
ISTRUZIONE CLASSICA

DIRETTA DA

AUGUSTO ROSTAGNI

L. 3.000 (*Italia*) — L. 4.500 (*estero*) — Pubblicazione trimestrale.

I versamenti vanno effettuati sul C.C.P. 2/1368 *e indirizzati alla* Casa Editrice LOESCHER - Via Vittorio Amedeo, 18 - Torino

Sconto del 10% *a favore dell'abbonato in caso di abbonamento cumulativo a due Riviste.*

SHL
WITHDRAWN

R -2 AUG 1961